СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ"

ГЕОРГИ МАРКОВ
ИВАН ПОПИВАНОВ

ОСНОВИ НА ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО



СОФИЯ – 1976

ПРОФ. ГЕОРГИ МАРКОВ

ДОЦ. ИВАН ПОПИВАНОВ

О С Н О В И

Н А

Л И Т Е Р А Т У Р О З Н А Н И Е Т О

ЖИВОТЪТ - ПЪРВОИЗВОР НА ИЗКУСТВОТО

Основният проблем, около който са се водили ожесточени спорове в естетиката, е проблемът за отношението между художествен образ и обективна действителност. Дали образът е плод на свободната творческа фантазия на художника, или е отражение на живота? Доколко той се покрива с обективните факти, явления и прототипове? Каква е ролята на твореца, кой е критерият за пълноценността на поетическата творба? и т.н.

Идеалистическата естетика всякога се е мъчила да отрече връзката на изкуството с действителността или най-малкото да я омаловажи. Още Платон, който даде стройно идеалистическо тълкуване на този проблем, изтъкваше, че художественото творчество не може да бъде пълноценно, ако се опира на действителността и й подражава. Според неговата естетика прекрасното се намира в някакъв надреален "свят на идеите" и само частично се отразява в обективната действителност. Насочвайки се пряко към нея, художественото творчество се превръща в отражение на отражението. "Ще рече, изкуството на подражанието е далече от истината."[1]

Възгледът, че прекрасното не е в обективната действителност и не към нея трябва художникът да се насочва, за да създаде пълноценно произведение, ще срещнем у всички представители на идеалистическата естетика. Оскар Уайлд пише цял естетически трактат, диалогът "Упадък на лъжата", в който иска да докаже, че изкуството няма нищо общо с обективната действителност, че то е една красива илюзия и ако се намирало в упадък, то е именно защото е почнало да се сближава с действителността и е забравило своя "лъжовен" характер.

---

[1]Памятники мировой эстетической мысли,М.,т.I.,с.114.

"Общият повик на нашето време е: "Да се върнем към Живота и Природата; те ще ни възсъздадат истинското Изкуство и ще влеят в жилите му алена кръв; ще дадат бързина на неговия бяг и ще възвърнат силата на неговата десница!" - Но уви! колко се лъжем в своите добри пориви и благи намерения! Природата остава винаги назад от века. А колкото за Живота - той е разрушително начало, гибелно за Изкуството, враг, който опустошава неговата обител."[1] И на друго място: "Но вред, дето сме се възвръщали към Природата и Живота, нашето творчество е ставало винаги плоско, банално и неинтересно."[2] Уайлд, както и всички идеалисти открай време, та и до днес, субективизира естетичното, противопоставя го на реалната действителност, смята, че то е плод само на творческия гений на художника. И поради това за него всеки елемент, взет от живота, е чуждороден за изкуството, накърнява естетическата му чистота.

Материалистическата естетика, напротив, всякога е доказвала, че художественото творчество се изгражда върху жизнения опит, пресъздава красотата и правдата на обективната действителност. В противоположност на идеалиста Платон също така от най-древно време Аристотел виждаше природата на изкуството тъкмо в това - да подражава (отразява) реалната действителност. "И тъй - пише той в своята "Поетика" - епопеята и трагедията, а така също комедията, дитирамбическата поезия и по-голямата част от авлетиката и китаристиката - всички тези изкуства представляват изобщо п о д р а ж а н и е."[3]

---

[1] Оскар Уайлд, Упадък на лъжата. Превод на Л.Стоянов, Сп. "Везни", г. I. кн. 6., с. 160.

[2] Пак там, с. 163.

[3] Поетиката на Аристотеля, Превод и бележки Кр.Генов и П.Радев, С., 1943, с. 69.

Аристотел дори смята, че произходът на изкуството трябва да се търси тъкмо в склонността на човека към подражателство. "Изглежда две причини изобщо са създали поезията, и то - естествени. От една страна, подражанието е вродено у човека и се проявява още от детинство: човекът се отличава от другите живи същества именно по това, че е склонен повече от тях да подражава; пък и първите свои познания той придобива посредством подражание. От друга страна, подражанието доставя удоволствие на всички... Причина за това е още, че придобиването на знания е твърде приятно не само за философите, но и така също за другите люде: само че последните отделят малко време за това."[1] Съвсем естествено е, че щом изкуството се поражда от склонността към подражание и щом чрез подражанието то създава удоволствие и познание, то по самата си природа трябва да излиза от действителността, да се изгражда върху жизнения опит, да отразява правдиво жизнените явления и истини.

Разгърната критика на идеалистическите схващания по този проблем дава Н.Г. Чернишевски в дисертацията си "Естетическите отношения на изкуството към действителността". В седем пункта той доказва аргументирано и убедително, че неоснователни са упреците против прекрасното в действителността, което от идеалистите се поставя по-ниско от прекрасното в изкуството; че не изкуството превъзхожда живота, а обратно: прекрасното, красотата, естетическото в реалната действителност е много по-богато, по-дълбоко и значимо, отколкото това в художествените творби. "Природата и животът стоят по-високо от изкуството" - обобщава Чернишевски.[2] "Възпроизвеждането на живота е общият характеристичен признак на изкуството, съставляващ неговата същност"[3]

---

[1] Поетиката на Аристотел, цит.издание, с.73.

[2] Н.Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения в трех томах, М, 1950, т.I, с.140.

[3] Пак там, с. 166

Не са единствено теоретиците, които изтъкват непрекъснато връзката на изкуството с реалната действителност. Самите творци и особено най-мъдрите от тях всякога са посочвали, че изкуството следва живота, че то трябва да се опира на него, да се гради върху неговите основи. Следвайки традицията на Н.Г. Чернишевски и на материалистическата естетика, гениалният художник Л.Н. Толстой също подчертава: "Прекрасното лице, природата, живата група всякога са по-хубави от всички възможни статуи, панорами, картини и декорации."[1] В сравнението между изкуството и реалната действителност той, както и всички творци, които не са заразени от идеалистическите естетически теории, дава предпочитание на последната.

Разбира се, думите на Толстой, както и твърдението на Чернишевски, че художественото творчество е бледо копие на действителността, че значението му е едва ли не само да запълня липсата на непосредствено съзерцание на обективната красота, не бива да приемаме буквално. Както ще видим по-нататък, изкуството има и своите предимства пред реалната действителност, притежава своята самостоятелна велика стойност. Всички те са прави в това, че утвърждават решаващото значение на органическата връзка между художественото произведение и реалните явления, че изискват изкуството да излиза от действителността, за да остави трайни и значими ценности.

Един модерен художник, какъвто е Огюст Роден, боготвори природата, прекланя се пред нейната красота, истина и власт и обяснява своите творчески успехи с това, че е следвал нейните закони и повели. В беседите си за изкуството той изповядва: "Във всичко аз съм послушен на Природата и никога не искам да й заповядвам. Единствената ми амбиция е - да й бъда робски покорен"[2] Той се обръща към младежите, които

[1] Л.Н. Толстой, О литературе, М., 1955, с.7

[2] Огюст Роден, Изкуството, беседи; събрани от Пол Гсел. Авторизиран превод от Любен Пинтев.,С., 1919, с.27.

искат да служат на красотата: "Нека Природата да бъде ваша единствена богиня."[1]

Но ако първоосновата на художественото творчество е животът, реалната действителност, то несъмнено първото условие за пълноценно изкуство е познаването на живота, на обективните явления, на човешките характери, преживявания и мисли. "Онова, що е необходимо за художника - пише П.П. Славейков, - то е знание на живота, разбиране на всичко, що съществува в света и въздействува на човешките чувства, и най-сетне владение на външните средства (езика напр.), в които явленията на нещата от живота и природата открояват своя смисъл."[2]

Всъщност едва ли ще срещнем зрял и мислещ значителен художник, който да отрича по същество изкуството като отражение на истините от действителността. Различията между идеалистическата и материалистическата естетика започват, когато трябва да се тълкува съдържанието на понятието "живот", "действителност", когато трябва да се открие битието на "истината", на "същностите", които изкуството трябва да разкрие. Докато идеалистите мистифицират тези истини, същности, откъсват ги от тяхното реално битие и ги дирят било в някакъв абстрахиран "свят на идеите" (Платон) или в субективното съзнание на художника (Уайлд), то материалистите ги виждат в обективната действителност, като неотделим атрибут на реалните явления, човешки отношения и характери. Но и едните, и другите са търсели в изкуството път към тези общи истини, едно специфично творчество, което носи в себе си големите идеи на живота.

----

[1] Огюст Роден, Изкуство, беседи, събрани от Пол Гсел. Авторизиран превод от Любен Пинтев, С, 1919, с. 11

[2] Пенчо Славейков, Чужди литератури. Събрани съчинения, 1940, т. 8, с.186

Марксистко-ленинската естетика съзнателно и последователно се опира на теорията на отражението. Тя разглежда художествения образ като специфично отражение на обективната действителност. Едно произведение може да бъде правдиво или неправдиво, може да прониква по-дълбоко или повърхностно в жизнените явления, но то никога не може да излезе извън сферата на отношенията между образ и действителност. Колкото и понякога да ни се струва, че художественото изображение е отдалечено и несходно на живота, то винаги се опира на жизнения опит на писателя, носи в ядката си определена жизнена истина било като събития, епизоди, характери, преживявания, било като идеи и настроения на самия автор. Обективната действителност, която е предмет на художественото отразяване включва в себе си освен фактите извън личността на твореца, също и собствените негови преживявания, идеи и стремежи, ако те имат общозначим смисъл и са сродни с настроенията и идеалите на по-широка група в обществото. Художественият образ започва да се разрушава, да губи своя смисъл и значимост, когато се опразни от жизненото съдържание, когато разкъса връзката с живота. Тогава на мястото на изкуството идат изкуствоподобни явления, вместо действителен художествен образ - формалистични приумици. Всички опити на модернизма и субективизма в миналото и днес да се освободят абсолютно от "опеката" на обективната действителност, да пренебрегнат основните принципи на художественото отражение са оставали безплодни и не са довеждали до голямо изкуство. Нещо повече, това пренебрежение дълбоко си е отмъстявало, защото то изтръгва живеца на изкуството и влиза в противоречие с неговите обективни закони.

Ако от теоретическите изказвания преминем към творческата практика на художниците, в подкрепа на тази истина ще открием многобройни доказателства. Творците на изкуството всякога са съзнавали, че без познаване на живота, на

жизнения материал е невъзможно да се създаде истинско изкуство. Те са хвърляли огромни усилия да проучват описваната действителност, да опознаят реалните хора и отношения, за да ги пресъздадат правдиво в творбите си. О.Балзак е обичал да ходи в предградията на Париж. Облечен бедно като простите работници, той се смесвал с тълпата, наблюдавал я, изучавал е навиците и жестовете на обикновените хора, вниквал е в техния начин на мислене и говорене. "Слушайки тези хора - признава той, - аз можех да усвоя живота им... Аз се горещях против шефовете на заведението, които ги тиранизират, или против коварния способ да ги връщат, без да им платят. Да напусна обичая си, да стана друг чрез пиянство на душевните си способности, да играя до насита тази игра - такова бе моето развлечение."[1] От тези житейски и психологически проучвания се е натрупвал оня опит, от който са се раждали неговите забележителни произведения и богати на жизнена правда характери. Гьоте, този първожрец на поезията, също много дължи на способността си да вниква в човешките характери и да ги пресъздава правдиво. За разлика от Балзак, той не се е превъплащавал в техния образ, той е стоял на дистанция от тях, но също така внимателно ги е изучавал и тъй е трупал оня опит, който лята в основата на творчеството му. "Винаги съм гледал на човека само като на индивид, съществуващ сам за себе си, когото съм се стремял да изуча и да опозная в неговата особеност, но от когото не съм изисквал по-нататък никаква симпатия. По този начин дойдох до положението да мога да общувам с всекиго и само така се опознават различните характери и се придобива нужния опит в живота."[2]

Би могло да се каже, че една от основните отличителни черти на писателския талант е тъкмо способността да наблюдава

---

[1] Михаил Арнаудов, Психология на литературното творчество, С., 1965, с.62-63.

[2] Екерман, Разговори с Гьоте, С., 1956, с.38

живота, да прониква в неговите скрити страни, да опознава психологията на хората и красотата на природата. Писателя привличат в действителността ония явления, които имат отношение към творчеството му, които ще му послужат за основа на художествените му творения. "Но от хората изобщо - пише Съмърсет Моам - аз се интересувам не заради самите тях, а заради моята работа. Във всеки човек аз, пренебрегвайки завета на Кант, виждам не самоцел, а материал, който може да ми послужи като на писател."[1]

Ние се възхищаваме от художественото майсторство на Йордан Йовков, от обаянието на героите му, от умението му да ни въвлече властно в един неотразим поетически свят. Но когато проучим първоизворите на разказите му, изказванията за собственото му творчество, за живота, за хората, за реалните явления, ще разберем, че силата на неговото изкуство не се крие само в поетическото му чародейство, а на първо място в тънкото, проникновено познаване на бита и душевността на хората, които описва. Йовков не е от авторите, които теоретизират върху художественото творчество, анализират творческия процес. Но и оскъдните данни, които са стигнали до нас, ни убеждават колко добре е познавал той нашия селянин, за когото пише. Обърнете внимание само с какви подробности говори за реалния живот в бележките си към постановката на драмата "Боряна", как тънко характеризира жестове, поведение, маниери, начин на мислене и говор и т.н.

"По време действието на пиесата става в края на август или началото на септември. Още е работно време, мъжете и жените са изгорели от слънцето и почернели. Дрехите им по-износени, по-вехти...

Най-типичният вид на селянина през това време е видът на човек, който отива на работа или се връща от работа.

---

[1] В.Сомерсет Моэм, Подводя итоги,М.,1957,с.16.

Това вече обуславя и начина на вървежа му, и позите, и жестовете му. Селянинът по това време не туря ръцете си в джебовете (това е срамота и грехота), той по-скоро ги оставя да висят надолу и това не го стеснява...

Общоприет обичай е ръкуването (здрависването) при посрещане на гости. При тоя случай мъжът или жената още отдалеч приготвят и насочват ръката си с изопната длан. Поздрава "Добре дошъл!" те го произнасят слято и се чува "бря'шел".

Много често някои селяни, като позамълчат снемат без да има нужда калпака си и или поглеждат в него, или го поизтърсват, като го удрят по едната си ръка, и след туй пак го турят на главата си...

Характерно нещо за селянина - за мъжете най-вече - е, че той приказва туй, което му подсказва собственият ум. С езика той не кокетира, а направо изразява онова, което иска. Логическото ударение във фразата е винаги ясно подчертано.

Говорът у мъжете изобщо е твърд, равен. Известна напевност и по-разнообразни модулации на гласа при изказване на радост, скръб, учудване и пр. се среща по-често у жените, особено у по-възрастните. Покрай чисто индивидуалните си особености тия форми имат нещо стереотипно, което се предава и учи като обичай."[1]

Тия бележки са написани по един съвсем конкретен и специален повод - да помогнат за по-вярната постановка и интерпретация на пиесата и затова наблягат главно на външното поведение на героите. Но те издават колко дълбоко писателят е познавал добруджанския селянин. И макар в много отношения сюжетите му да са подчертано романтични и из по-далечното минало, психологическият анализ у него е всякога проникновен и убедителен, изображението на живота - вярно.

---

[1] Й.Йовков, Бележки към постановката на "Боряна", "Български писатели за литературата и литературния труд", 1964, т.I., с. 466-469.

Познаването на живота е първоосновата на художественото творчесто, жизненото съдържание - първоелемент на художествения образ Художникът е в непрекъснат допир с реалната действителност, наблюдава я и проучва и върху основата на своя жизнен опит и своя размисъл създава характерите и сюжетите си.

За да създаде пълноценно художествено произведение, писателят трябва да познава живота широко и дълбоко, да вниква в неговите скрити пружини. И напълно прав е Емилиян Станев, когато посочва, "че да се пише за нещо, то трябва да се обича и дълбоко да се разбира, че за написването на един разказ се изискват десет пъти повече познания за живота и хората, отколкото познанията, които се влагат в самия разказ."[1]

Творческият процес при създаването на художествените творби е различен за отделните творци и случаи. Но всякога има един подтик от реалната действителност, от действителни преживявания и размисли. "Всичко, което се е случвало с мене в живота - признава С.Моам, - аз така или иначе съм използувал в своите произведения. Понякога някое мое преживяване ми е служило за тема и аз измислях ред епизоди, за да я изявя; но по-често вземах люде, с които бях близко или поне малко запознат и на тяхната основа създавах своите персонажи."[2]

Йовков, чиите герои с романтичността и поетичността си ни изглеждат толкова необикновени и не от реалната действителност, изповядва пред Казанджиев: "Не съм написал нито една работа, в основата на която да не стои действително преживяване. Имам добра памет, помня всичко. Почти всеки мотив отнасям в тоя пейзаж, дето съм бил, в тая среда, в която съм живял и която познавам. Вън от тях нищо не бих

---

[1] Емилиян Станев, Работата над образа и словото, "Български писатели за литературата и литературния труд", 1964, т.II, с.430.

[2] Сомерсет Моэм, цит.кн., с.13.

могъл да напиша."[1] Елин Пелин също така посочва, че без повод отвън, без подсказване от реалната действителност не може да се напише разказ[2]. "Повечето от моите произведения - обяснява той за себе си - ми са навеяни направо от живота и от набнюденията над хората."[3]

С тази близост до живота, с непосредственото си познаване на трудовия селянин Елин Пелин обяснява и демократичния характер на своето творчество. "Моите най-любими герои като Андрешко се оказаха близки до народа, защото бях живял и опознал отблизо тия бедни хора, за които пишех. Трябва да призная, че те ми бяха близки до сърцето, тези сюжети аз познавах най-добре, ето защо те винаги са ми били близки, близки ми са и днес."[4] Изобщо за характера на едно художествено творчество, за темите, сюжетите и героите всякога е от особено значение оня жизнен опит, който притежава писателят, онази действителност, която той най-добре познава. Това още веднъж доказва органическата връзка между изкуство и обективна действителност. Една художествена творба може най-добре да се разбере и обясни в нейното отношение към реалните явления.

Много от писателите, когато изясняват генезиса на своите творби, повода, който ги е зародил, посочват, че в основата стои някакъв реален факт, някоя действителна случка или живо лице. Дори произведенията на романтизма, където срещаме толкова необикновени сюжети, приключения, герои и взаимоотношения, възникват много често върху реална основа. Така е с романа "Клетниците" на В.Юго - заимствувани са от живота реални епизоди и прототипове - заточаване на каторга

---

[1] Спиридон Казанджиев, Срещи и разговори с Йордан Юовков, 1960, с.12.

[2] Елин Пелин, Как пиша. Събрани съчинения, 1959, т.10, с.469.

[3] Елин Пелин. Отговори, "Български писатели за литературата и литературния труд", 1964, т.I,с.358.

[4] Елин Пелин, Как съм се учил да пиша, "Български писатели за литературата и литер.труд",1964, т.I,с.356-357.

за един откраднат хляб, милосърдното посрещане на каторжника от един благ епископ, усилията на каторжника да стане честен човек и т.н.[1] Колко повече този принцип се отнася за реалистичното творчество, което по своята природа е най-близо до реалния живот с неговите сюжети, характери, взаимоотношения и т.н. Като говори за изключителната наблюдателност на Балзак, за съотношението между реална действителност и художествено творчество, академик Михаил Арнаудов в извънредно интересното си изследване "Психология на литературното творчество"пише: "Не съществува съмнение, че много от героите на Балзаковите романи са взети пряко от живота: те са съществували край писателя с други имена, но при същите декори". В книгата си М.Арнаудов посочва много примери, които показват, че в основата на редица произведения и герои стоят реални събития, случки, прототипове. Героите на "Шуани" са наблюдавани от писателя около 1823 г. във Фугер; "Една тъмна афера" се опира на автентична история, свързана с името на сенатора Клеманс дьо Ри; Таде Па в "Невярна приятелка" се е наричал в действителност Таде Вилезински; Цезар Бирото е живял под името Антоан Карон, търговец на парфюми. Не е измислен и случаят с Дядо Горио. М.Арнаудов привежда следните думи на Балзак: "Случката, която ми послужи за модел, представяше ужасни обстоятелства, които могат да се срещнат само у канибалите; бедният баща е викал в продължение на 20 часа за вода, без някой да му дойде на помощ; двете му дъщери били едната на бал, другата – в театър, макар и да знаели състоянието на баща си." "Колкото повече се обогатяват сведенията ни за житейския опит на Балзак, толкова по-убедителна става за нас тясната връзка между изобразеното в романите му и действителността."[2]

---

[1] Вж сп. "Вопросы литературы", 1962, кн.5

[2] М.Арнаудов, Психология на литературното творчество, 1965, с.63.

Като прочетем книгата на проф.Ив.Д. Шишманов за Иван Вазов, биваме удивени от това, колко близко народния поет се е придържал до реалната действителност, как широко и пряко е черпил от своите непосредствени наблюдения. Сякаш той малко се е доверявал на фантазията си, на творческата измислица и почти без съществени промени е пренасял в творбите ония действителни лица, които е познавал от родния Сопот. За хумористичния портрет "Хаджи Ахил" той посочва: "Хаджи Ахил в действителност се казваше Хаджи Христо (Лилко) Славчов. Такъв беше, какъвто съм го описал."[1]

За "Немили-недраги" също отбелязва: "Това е едно точно описание на хъшовете в Румъния, между които попаднах и аз.

Младият поет Бръчков съм аз.

Всички други са също живи лица под измислени имена."[2]

Когато стига до обясненията си за "Под игото", Иван Вазов подробно разкрива реалната основа на почти всички герои. "Те са почти всички снети във фотографическата камера на тогавашния Сопот. Изменил съм само имената им, но съм запазил оригиналния характер на прякорите, също като в "Чичовци".

Така чорбаджи Марко е бащата на поета. "Описвам го с всичките му физически и морални качества, с всичките му привички, слабости и силни страни."

Баба Иваница е баба му Ана. Слугинята Пена се е казвала Гена. Д-р Соколов бил от Сопот и се е казвал Кошников. Иванчо Йотата се е наричал Иванчо Недков. "Той беше търговец, човек начетен на стари книги и обичаше да спори по литературни и политически въпроси." Почти всички лица, които се събират у чорбаджи Юрдан Диамандиев (гл. VIII), са били взети от действителността. Самият чорбаджи Юрдан е синтез от

[1] Проф.Ив.Д. Шишманов, Иван Вазов, спомени и документи, 1930, с. 236.

[2] Пак там, с. 237.

двама много познати сопотски първенци: Кирко Петров и Танчо Дамянов, "и двамата известни като големи туркофили", и т.н. и т.н. Почти за всички герои в "Под игото" Вазов посочва реалните им прототипове.[1] Говорейки за повестта "Чичовци", писателят с удивление възкликва:"Не знам как съм имал кураж да осмея толкова свои съграждани в тая хумореска... Защото под Мичо Бейзадето, Иванчо Йотата, Хаджи Смион, Ив.Селямсъзът, Карагьозоолу, Господин Фратьо, Мирончо, Поп Ставри, г-жи Нимфидора, Евдокия, Соломония, Секла, Евгения, Полидора, Мунчо, Миал Пандуринът се крият, както ще видиш, когато дойдем до "Под игото", живи типове, които всеки може да познае по онова време."[2]

Наистина не у всички писатели творческият процес протича по същия начин, както е у Иван Вазов, не всякога ще открием подобно близко сходство между реални лица и литературни герои. Но в повечето случаи в една или друга степен произведението възниква от действителен повод, писателят взема познати лица, случки и сюжети.

Пряката връзка между реална действителност и художествена творба личи най-ясно в епическите и драматически жанрове. Защото по своята природа те изобразяват обективни явления, случки, събития, характери, пейзаж, които са почерпани от живота. Малко по-различно е положението при лириката. При нея основно е субективното преживяване на поета, неговите лични настроения, размисли и видения. Много трудно е понякога да се разграничи реалното от иреалното, действителното от илюзорното. Със своето въображение лирикът може много по-лесно да се постави в ситуация, която не е съществувала в реалното му битие, да изобразява герои, които са плод

---

[1] Проф.Иван Шишманов, цит.кн., с. 237

[2] Пак там, с. 237

на фантазията му. Но едно конкретно проучване на изворите на поетическото вдъхновение, съобразено с особеностите на лирическия жанр и с условността на изкуството изобщо, ще докаже, че дори и в лириката поетът в последна сметка излиза от живота. Самата личност на поета с нейните субективни преживявания и отношения е също така една обективна реалност, както хората и явленията в живота. При това чувствата и мислите, идеите и мечтите й са породени от допира й с обективната действителност, израз са на скритите й същности. Всяка истинска поезия е израз на една съдба, на едно битие и нейната значимост, нейната проникновеност е толкова по-голяма, колкото по-дълбоко навлиза в истината на живота. По стиховете на поетите ние можем да съдим не само за техния личен живот, но и за битието на обществото, за историческия ход на народния живот. Едва ли е необходимо да посочвам примера на П.Р. Славейков и Хр. Ботев, на Ив. Вазов и П.К. Яворов, на Хр. Смирненски и Н. Вапцаров. Дори такъв лично-субективен поет като Д. Дебелянов не може да бъде разбран и оценен без здравата му връзка с тогавашната действителност. За нас днес изглежда странна и неясна неговата "Черна песен", защото сякаш в нея намира поетическо въплъщение едно декадентско видение. Ние може да приемем или не идеята и емоционалния патос на стихотворението, но то също има своята реална основа, породено е от личното битие на поета. В писмо до Н.Лилиев той изповядва: "По стар навик аз си попийнувам; устройвам скандали и всичко, припечелено през деня, изобщо взето, щедро изхарчвам през ноща. С две думи, Черна песен."[1]

Още по-очевидна е връзката на творбата с непосредствения жизнен опит на Дебелянов, с неговите реални мисли и настроения при стихотворението "Самотници". Самотността на личността в обществото, неприязънта към шумния глъч на големия град са намерили своя символичен израз в образа на

---

[1] Писма от и до Димчо Дебелянов, сп.Изкуство, 1946, с.600.

самотния бор, извисил се на планинския връх. А чувствата и идеите, както и образът на бора са дошли от конкретни жизнени наблюдения. "Откакто се помня - пише Дебелянов в писмо до Н.Лилиев - аз съм приличал на самотен бор, израстнал върху сурова снежна стръмнина, подобно на ония, които дълго гледах тази заран по чаловете на Рила, и не е имало нито ден, не е имало може би час, минута, да не го терзаят мъглите и ветровете на ледената нощ - там на върха."[1]

Щом като даже такова странно и непонятно на пръв поглед стихотворение като "Черна песен" се свързва с реални факти от живота, както остава тогава за ярките реалистични творби на Дебелянов "Скрити вопли", "Спи градът", "Помниш ли, помниш ли", "Пловдив", "Старият бивак", "Един убит" "др., които имат подчертан автобиографичен характер! С пълно право близкият приятел на поета Н.Лилиев ще каже за поезията му: "Сюжетите на своите стихотворения Димчо Дебелянов получаваше направо от живота. Никога не ги е измислял."[2]

Близостта на лириката до живота, взет в неговата многообразност, е основният белег за нейната пълноценност, както е при всяко изкуство. И колкото един поет по-здраво се опира на реалната действителност, толкова е по-значително неговото дело.

---

[1] Писма от и до Димчо Дебелянов, сп."Изкуство", 1946, с. 597. Писмото е писано от Самоков.

[2] Николай Лилиев, Димчо Дебелянов, "Дебелянов лист", 1946.

ХУДОЖЕСТВЕНОТО ОБОБЩЕНИЕ

Връзките на художествения образ с реалната действителност са много сложни и своеобразни. Затова те не бива да се опростяват. От живота писателят черпи своя материал, сюжети и герои, но той не остава в рамките на действително случилото се. Оттук нататък започва творчеството, онова, което прави едно произведение изкуство.

Големите творци, които непрекъснато подчертават жизнената основа на художественото творчество, всякога са се обявявали против натуралистичното подражание. "Задачата на изкуството не е да копира природата, а да я изрази! Ти не си някакъв нищожен преписвач, а поет!" - се провиква художникът в "Неизвестният шедьовър", за да изрази мисълта на Балзак. Ако изкуството само преповтаря действителността, то би било чисто илюстративно, би се ограничило с незавидната участ да ни припомня само онова, което сме наблюдавали в живота или което бихме искали да наблюдаваме. Неговото предназначение обаче е много по-високо и важно. То разкрива истината за живота, а не случайните явления в него, то навлиза в дълбочините, а не върви по видимостта на явленията. Неговата задача е да разкрие жизнената правда, истината на действителността. "Когато в романа или повестта няма образи и лица, няма характери, няма нищо типическо - посочва Белински, -колкото вярно и щателно да е било прерисувано от натура всичко, което в него се разказва, читателят няма да намери тук никаква натуралност, не ще забележи нищо вярно доловено, ловко схванато. Лицата ще се смесват едно с друго в неговите очи; в разказа той ще види мешаница от неразбираеми произшествия. Невъзможно е безнаказано да се нарушават законите на изкуството. За да се рисува вярно от натура, не е достатъчно само да умееш да пишеш, т.е. да владееш

изкуството на преписвача и писаря; необходимо е да умееш да прокараш явленията на действителността през своята фантазия, да им дадеш нов живот. Добре и вярно изложеното следствено дело, имащо романически интерес, не е роман и може да служи едва само като материал за роман, т.е. да даде повод на поета да напише роман. Но за това той е длъжен да проникне с мисълта си във вътрешната същност на делото, да отгатне тайните душевни побуждения, заставяли тези лица да действуват по този начин, да схване онази точка на делото, която съставлява центъра в кръга на тези събития, дава им смисъл на нещо единно, пълно, цялостно, затворено в себе си."[1]

О.Роден издига в култ природата, той всякога изисква художникът да я следва вярно и последователно. Но той със същата страст предпазва от външното подражателство, от механичното ѝ копиране. "Бъдете правдиви, младежи - завещава той на младото поколение. - Но това не значи: бъдете безсмислено точни. Има една долна точност: тази на фотографията и отливането. Изкуството обаче започва с вътрешната истина."[2] Именно постигането на тази вътрешна истина е целта на изкуството, тя го свързва с живота, но и го отличава от натурализма, от повърхностното подражателство.

От безкрайното многообразие от случки, характери, явления писателят подбира онова, което само по себе си носи някакъв по-широк смисъл, което изявява не само себе си, но и един по-общ закон, една по-дълбока истина. "С други думи: поетът е длъжен да изразява не частното и случайното, но общото и необходимото, което дава колорит и смисъл на цялата негова епоха."[3] Тази мисъл се повтаря от всички материалисти от Аристотел до наши дни. Ще я срещнем и у П.П. Славейков.

---

[1] В.Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, 1948, т. 3, стр. 789-790.

[2] О. Роден, Изкуство, цит. изд., с. 12

[3] В. Г. Белинский, цит. изд., т.3, с. 792.

"А само онова, що е характерно у хората (или в явленията на живота), и то хора или явления от типично самостоятелно значение за живота - само то е и заслужава да бъде предмет, на който писателят т р я б в а да обръща внимание, защото изкуството има задача да обяснява живота - чрез характерните негови проявления"[1] И на друго място: "Запознавайте хората с живота, с действителния живот, с неговите типични характерни проявления, а не със своите смахнати измислици."[2]

Художественото творчество стига до голямата правда на живота, до обобщението не само чрез подбора на сюжети, характери и явления. Художественият образ сам по себе си е едно обобщение, изградено върху многобройни наблюдения и размисли. Писателят взема материала си от живота, но го преработва творчески, видоизменя реалните случки и характери и създава нещо по-различно от онова, което е наблюдавал в действителността и което е легнало в основата на художествената му творба.

Приведох доста примери, в които писателите издават повода за написване на някои от произведенията си. Те посочват реалните случки и лица, върху чиято основа са създали произведенията си. Но почти всякога те правят важната уговорка, че не са следвали изцяло и докрай тези реални случки и лица. Променяли са не само имената на героите, но и развитието на сюжета, чертите на характерите, смисъла на събитията. Около ядката на реалното събитие или герой художникът организира своя жизнен опит, комбинира познати нему отношения, въвлича ги в характерна обстановка и се получава нещо, което е колкото свързано с действителната случка или герой, толкова е и плод на творческото въображение. Селският туз от

---

[1] Пенчо Славейков, Българска литература, Събрани съчинения, 1940, т.VI, кн. 2, с. 271.

[2] Пак там, с. 335

"Кочаловската крамола" на А.Страшимиров е "точна снимка" на Тасьо чорбаджи от Турско Алагюн, но любовната история и трагическият край в разказа са построение на самия писател.[1] Дядо хаджи и баба хаджийка в разказа "Анатема" на Страшимиров са "снимка от действителността". Но както добавя сам авторът, "всичко друго беше мое свободно творчество – разбира се – в рамките, в духа на селския бит от Бургаско."[2]

Повод за разказа "По жицата" на Йовков е едно съобщение в хрониката на вестника. Но целият сюжет, героите, пейзажът са измислени. Вестникарското съобщение извиква във въображението на писателя добруджанската полска шир, шосето за Добрич, бедна селска каручка, запрегната със слабо конче, селянин сиромах след нея, както ги е виждал в действителност.

"Помислих си, в такава каручка лежи болен – тръгнали да търсят бялата лястовичка. За да бъде по-трагично положението, направих болното да е мома и – както народът в такива случаи измисля или несъзнателно мотивира – че болната не е от само себе заболяла, но че когато жънела, змия спала на гърдите й."[3] Така от едно случайно "събитие" се оформя разказ, в който е събрана трагедията и мъката на нашия селянин от онова време, тежкият живот и безизходицата му.

За разлика от Иван Вазов в своите разкази Елин Пелин почти не следва реални прототипове. Въз основа на познанието си за живота, за живите хора той си създава свои герои, които приспособява към сюжета. "Героите може да имат и действителни черти – пояснява той, – В моите работи всички имат действителни черти, защото са хора от живота. Не съм искал да описвам фантастични същества. Аз описвам хора, които зная, но ги типизирам малко, за да ги направя интересни и подходящи да изиграят случката, сюжета, така, както трябва, така, както съм замислил."[4]

---

[1] А. Страшимиров, Творчество и живот, "Български писатели за литературата...", т.I, с. 300.

[2] А. Страшимиров, Творчество и живот, цит. изд., с.301.

[3] Спиридон Казанджиев, цит.книга, с. 12.

[4] Елин Пелин, Как пиша, цит.изд. т. 10, с. 506.

Как се осъществява типизирането, художественото обобщение е интересен въпрос, но на него тук няма да се спирам. Необходимо е все пак да се отбележи, че при различните автори и дори при различните конкретни случаи то е различно. Шаблони, канони няма, пътищата са разнообразни. Вазов обикновено се придържа строго към прототиповете, но сюжетите са плод на творческото му въображение. Елин Пелин обратно - сюжетите взема направо от живота, а героите са събирателни, изградени въз основа на жизнените му наблюдения, но без конкретни прототипове. Интересно признание за начина, по който създава своите образи, за пътищата на художественото обобщение прави И.С. Тургенев. "Моите литературни неща - пише той - се раждат тъй, както никне тревата. Аз срещам например в живота Текла Андреевна, някакъв Петър, някакъв Иван и, представете си, изведнъж у таз Текла Андреевна, у този Петър, у този Иван ме поразява нещо особено, такова, каквото не съм виждал или слушал у други. Аз се вглеждам в него; той или тя ми прави особено впечатление; замислям се, после Текла Андреевна, Петър, Иван се отдалечават, пропадат неизвестно къде; но впечатлението, произведено от тях, остава, зрее, Аз съпоставям тези лица с други лица, увеждам ги в сферата на различни действия и у мен се създава цял особен свят."[1]

В своите контакти с живота художникът наблюдава много явления, сблъсква се с най-разнообразни характери. В паметта му се натрупва един богат запас от жизнен материал и от него той извлича общото, характерното, онова, което е скрито зад видимостта на нещата и което представлява тяхната същност. "Винаги съм мислел - споделя Георги Райчев - че художественото творчество има нещо много подобно с пчелата и меда. Както пчелата обикаля хиляди различни цветове, за да събере

---

1 Цитирано по М.Арнаудов, Психология на литературното творчество, 1965 г., с. 83-84.

прашеца им, от който произвежда една капка мед, така писателят често минава през десетки случаи от действителността, от целия свой живот - главно спомените - докато сътвори един жив - с душа и плът - художествен момент."[1]

Една от основните черти на художествения талант е да може да прониква в същността на нещата; от множеството конкретни и частни явления да извлече жизнената и естетическата есенция, да ги претопи в своето творческо въображение и от тях да създаде един нов обобщен образ. Така обективният жизнен материал се представя в художествената творба преработен, пречистен, пречупен през призмата на идейния и естетическия критерий на писателя и придобил нови качества, които го отличават от онова, що е било в действителност. И с пълно основание съветската писателка Вера Инбер вижда ролята и значението на поетическото вдъхновение в това, че при него безпорядъчното, разпръснатото, далечните един от друг детайли се организират в стройно цяло.[2]

Художественият образ не е механично, огледално отражение на действителността. Той вниква в същността на явленията, разкрива общозначимото и типичното, онова, което носи в себе си по-дълбока идейно-естетическа стойност. Писателят наблюдава живота, опознава неговите явления и тенденции и в обобщена форма ги пресъздава в творбата си. От многобройните факти той изобразява онези,които характеризират цяла категория явления, в човешките характери търси онова, което ги прави представители на определена социално-психологически група.

Но нали тъкмо разкриването същността на нещата, преминаването от единичното към общото, от непосредственото съзерцание към обобщението представлява и основата на човешкото познание? А това ще каже, че художественият образ, който

---

[1] Георги Райчев, Мисли, "Български писатели за литературата и литературния труд", т.I, с. 489.

[2] Вера Инбер, Вдохновение и мастерство, М., 1957,с.10.

разкрива закономерното, същественото, общозначимото в изобразяваните явления има голямо познавателно значение. Не може да се говори за пълноценен литературно-художествен анализ, ако не се вижда и не се вниква в познавателното съдържание на художествения образ, ако той се откъсва от правдата на живота и се разбира като някаква свободна и чиста естетическа игра на въображението. Ще видим по-нататък, че съдържанието на художествения образ не се изчерпва само с гносеологическия момент в него. Но от това не следва при литературния анализ този момент да бъде пренебрегван, нито пък подценяван.

И наистина, каква би била нашата представа например за древните гърци без творенията на изкуството и литературата, без "Илиада" и "Одисея", без трагедиите на Еврипид и комедиите на Аристофан? Нищо не дава толкова пълно и отчетливо познание за нравите, философията и пр. на древна Гърция, както поемите на Омир - подчертава Салтиков-Шчедрин.[1] Същото бихме могли да кажем за руската действителност от миналото, за съдбата и битието на руския народ и цялото руско общество, намерили такова дълбоко и правдиво отражение в "Евгений Онегин" на Пушкин, в "Мъртви души" на Гогол, в поезията на Лермонтов и Некрасов, в романите на Л.Н.Толстой и разказите на Чехов, изобщо в цялата руска реалистическа литература. Когато се пренесем в отминалата епоха на българското възраждане през XIX в., ние изпитваме чувството, сякаш сме били преки свидетели на епичните и героични борби на българския народ за социални и национални права, сякаш сме живели в тогавашния бит, срещали сме се с тогавашните хора. Но това чувства, тази илюзия се гради върху нашия опит от художествената ни литература, дължи се на забележителните творби на Хр.Ботев и Л.Каравелов, на З.Стоянов и Ив.Вазов, на нашите писатели-реалисти. Те ни връщат към един свят, на който не сме били съвременници, но който е правдиво запечатан

[1] Н. Щедрин, О литературе, М., 1952, с. 14.

в произведенията им. Те отразяват истината за него, показват обществените и частните му страни, политическите събития и семейните отношения, историческите личности и обекновените хора. Достатъчно е за момент да си представим какво бихме знаели за този отминал свят, ако не съществуваше литературата, а само историческата наука, за да разберем, че нашето познание би било много, много бедно, едностранчиво и схематично. То би се затворило в рамките на най-общите закономерности и истини.

Не по-малко е познавателното значение на литературата и по отношение на съвременността. Ние сме участници в днешния живот, преки наблюдатели или активни дейци в събитията. Обаче не винаги имаме възможност да бъдем навсякъде, не винаги имаме време да премислим явленията, способност да проникнем в процесите. Писателят със своя широк опит, проникновеност, ясна мисъл и умение да пресъздава правдата на живота ни помага да осъзнаем много истини, и то истини едновременно и за обективните социални явления, и за обществената психология, и за онова, което се извършва в собствената ни душа. Той ни кара да се замисляме върху въпроси, които остават пренебрегнати в ежедневните ни залисии, с изострения си художнически поглед открива страни, които ние сами трудно долавяме.

Познавателното значение на художествения образ е забелязано от най-древно време и е било изтъквано от всички материалисти. Още Аристотел в знаменитата си "Поетика" пише, че "поезията съдържа повече философски и сериозен елемент, отколкото историята: понеже поезията изразява предимно общото, а историята - частното".[1] Под поезия античният мислител разбира в случая изобщо художествената литература, а изводите си за историята прави въз основа на тогавашното ѝ неразвито състояние. Силно подчертават огромното познавателно

[1] Поетика на Аристотеля, цит. изд., с. 83

значение на литературата и класиците на марксизма.Ф.Енгелс в писмо до М.Харкнес посочва, че в своята "Човешка комедия" О.Балзак "дава най-забележителната реалистична история на френското общество и че от него той е узнал "дори в смисъл на икономически подробности повече (например преразпределението на реалната и лична собственост след революцията), отколкото от книгите на всички професионални историци, икономисти, статистици от този период, взети заедно."[1] Изказванията в този смисъл могат да се цитират много както от видни теоретици на изкуството, така и от велики писатели. Те винаги са разбирали художествения образ и като своеобразна форма за познание на живота. Опитите на идеалистите, както и на някои догматични последователи на Павловското учение за двете сигнални системи да сведат съдържанието на изкуството само до чисто естетическо или до външните форми на живота нямат нито теоретическо, нито практическо основание. Независимо от всичките си особености и отлики от науката художественият образ е способен да проникне в най-дълбоките истини на живота, да разкрие закономерното в живота, да даде познание, което е равнозначно на научното.

Необходимо е да се подчертае, че нито художественият образ в цялост, нито неговото познавателно съдържание в частност могат да се анализират пълноценно, ако не се разбира спецификата на художественото познание. И науката, и изкуството са отражение на обективната действителност, и едната, и другата могат да ни дадат правдиво познание, което в някои области и аспекти е равностойно. Но в същото време между научното и художественото познание съществуват редица съществени отлики, които засягат както формата на неговата изява, така и качествата на неговото съдържание.

---

[1] Маркс - Енгелс, За изкуството, С., 1951, с.128-129.

Първата характерна черта, която различава художественото от научното познание или, с други думи, изявява спецификата на художественото познание, откриваме във формата му, в пътищата, по които то бива доведено до читателя. Научното познание е абстрактно-логическо по своята форма. То се осъществява чрез силогизми, чрез понятия и читателят го възприема чрез своя ум, чрез мисълта си. Ученият абстрахира частните случаи, използува ги като пример, като илюстрации, но се стреми да внуши общите изводи чрез понятия. Художникът върви по различен път. Той показва конкретни картини от живота или, още по-точно, живота в неговата непосредственост, в неговите реални форми, така както сме го наблюдавали или бихме могли да го наблюдаваме.

Широко известни са мислите на Белински по този въпрос. "Философът говори със силогизми, поетът - с образи и картини, но и двамата говорят едно и също. Политико-икономът, въоръжавайки се със статистически числа, д о к а з в а, действувайки на ума на своите читатели, или слушатели, че положението на еди-коя класа в обществото много се подобрило или много влошило поради такива и такива причини. Поетът, въоръжавайки се с живо и ярко изображение на действителността, п о к а з в а във вярна картина, действувайки на фантазията на своите читатели, че положението на еди-коя класа в обществото наистина много се е подобрило или влошило от такива и такива прочини. Единият д о к а з в а, другият п о к а з в а и двамата у б е ж д а в а т, само че единият с логически доводи, а другият - с картини."[1]

Тази образна, нагледна, сетивно-непосредствена форма на художественото познание го прави по-достъпно за широк кръг читатели. Сложни и важни истини за обществото и човека чрез изкуството стават достояние на хората благодарение на непосредствения начин на разкриване на тези истини.

---

[1] В.Г. Белинский, Собрание сочинений,1948,т.3,с.798.

Образната форма на художественото познание е една много съществена и специфична негова особеност. В това отношение Белински е безспорно прав, но той свежда своеобразието му само до формата. Той изрично уточнява: между науката и изкуството "различието съвсем не е в съдържанието, а само в начина да обработва дадено съдържание"[1] Всъщност, започвайки от формата, различието засяга и самото съдържание.

Нека съпоставим едно научно съчинение за Септемврийското въстание от 1923 г., примерно съответната глава от "История на България" и романът на Крум Велков "Село Борово", отразяващо същото събитие. Ученият-марксист, опирайки се на историческите факти, разкрива в абстрактно-логическа форма чрез своите разсъждения причините, обусловили въстанието, тежкото положение на трудовите маси, жестоката експлоатация от капиталистическата класа, политическия терор на фашистката класа, узурпирала властта на 9 юни 1923 г. Той посочва организаторската и ръководната роля на комунистическата партия, моментите в развитието на въстанието, факторите, обусловили неговото поражение, значението му в нашия исторически живот, перспективите на революционната борба. Без съмнение същите тези истини и изводи ние ще открием и в романа на писателя-комунист само че показани чрез конкретните действия, взаимоотношения, чувства и мисли на героите, чрез описанието на обстановката. И това е напълно естествено. Щом като историческото събитие е едно и също, щом като обективните истини са едни и същи, то напълно логично и ученият-марксист, и писателят-комунист в своето отражение ще стигнат до еднакви изводи, ще ни дадат едно и също познание за социалните закономерности, за обществените истини, за класите и борбата между тях. Това идва да докаже, че и науката, и изкуството в последна сметка имат за предмет на отражение обективната действителност.

---

[1] В.Г. Белинский, цит.изд., т.3, с.798.

Но следва ли от казаното, че познанието в научното съчинение и в художественото произведение се напълно покрива? Нима би бил пълноценен литературно-художественият анализ, ако остане само в рамките на общите и абстрактните социологически истини за обществената действителност и социалните сили? Такъв е подходът към изкуството при вулгарния социологизъм, а както вече видяхме, той е методологически несъстоятелен.

Още с първите страници Крум Велков ни въвежда в един конкретен и неповторим свят. Той ни запознава с главните герои Марин и Нако, показва техния външен вид, гълъбовите очи на Марин, скрипящия глас на Нако, маниера им на говор и начина на мислене, описва хотелската обстановка и т.н. След това ни въвежда в средата на село Борово, жестоката експлоатация, която души селяните, мизерията, в която те тънат. Изобщо разгъва се една картина на живота, конкретна и детайлизирана, която непосредствено си представяме чрез нашето въображение. Характерите и картините са обобщени, чрез тях се отразява общата истина за времето и хората, за историческото събитие и класите, същата онази истина, която постига и ученият-историк. Те са и образната форма, чрез която се разкрива познанието за обществото. Но нима самите тези конкретни чувства и мисли, отношения и поведения, конкретната обстановка - пейзаж, бит и пр. - не влизат като елемент на художественото познание? Несъмнено влизат и това е отличителната черта за него.

Или да вземем друг пример. Споменах, че когато мислим за българското възраждане, изпитваме чуство, като че ли сме били преки свидетели на тия героични времена. Това чувство се е оформило не под въздействието на историческата наука, а на изкуството, предимно на художествената литература. И в научното съчинение, и в романа "Под игото" е отразена обективната истина за Априлското въстание от 1876 г., причините,

които са го предизвикали, природата на класите, участвували в него, развитието и неговия трагически край, гнилостта на турската власт и т.н. Всичко това като историческа истина за обществото с неговите социални, икономически и обществено-политически тенденции е разкрито естествено много по-отчетливо и дефинитивно в науката. Обаче какво неизчерпаемо богатство от конкретни знания за реалния човек, за неговия бит, нрави, вярвания, отношения, психология ще открием в художественото произведение! Още в началото Иван Вазов ни въвежда в един съвсем конкретен свят с неговата атмосфера, среда, герои, чувства, мисли, отношения.

"Тая прохладна майска вечер чорбаджи Марко, гологлав, по халат, вечеряше с челядта си на двора. Господарската трапеза беше сложена, както по обикновение, под лозата, между бистрия и студен чучур на барата, който като лястовичка пееше деня и нощя, и между високите бухлати чимшири, що се тъмнееха край зида, зиме и лете все зелени. Фенерът светеше, окачен на клончето на едно люляково дръвче, което приятелски надвисваше миризливите си люлаки над главите на челядта.

А тя беше многобройна.

До бай Марка, до старата му майка и до стопанката му седяха около трапезата рояк деца - големи и малки, които, въоръжени с ножове и вилици, опустошаваха мигновено хлябове и блюда. Те напълно оправдаваха турската дума: самун душманларъ.

Бащата фърляше от час на час добродушни погледи.на тия запъхтени работници с остри зъби и несъкрушими воденици, усмихваше се и казваше весело:

- Яжте, татовата, да порастете! Пено, налей паницата пак.

Слугинята отиваше при чучурчето, дето изстиваше руйното вино, наливаше и донасяше дълбока фарфорова паница. Бай Марко я поднасяше на децата, като казваше благоразположено:

– Пийте бре, маскари!

И паницата изреждаше всичкия народ. Очите на народа светваха, бузите се зачервяваха и той си облизваше с наслаждение устните. Тогава Марко се обърна към жената, която се понавъси неодобрително, и каза строго:

– Нека да пият при мене – да не са жадни за вино... Аз не ги ща да стават пияници, като пораснат..."

Разказът продължава все в този дух на конкретно описание на действия, поведение, жестове, мисли, чувства и др.

Само този кратък откъс ни дава едно широко и непосредствено познание за манталитета на нашия есnафин отпреди Освобождението, за неговите разбирания за морала, за семейните му отношения, за методите на възпитание, показва ни средата, в която са живели хората. А колко широко и сякаш неизчерпаемо става това познание, когато прочетем целия роман, който е изпълнен с много такива конкретни описания! Писателят не говори нито за класите, нито за социалните закономерности. Той разказва за бай Марко и Бойчо Огнянов, за д-р Соколов и Кирияк Стефчов, за чорбаджи Юрдан и кака Гинка, за индивидуални герои, които влизат помежду си в съвсем конкретни отношения, имат своите конкретни чувства, мисли, поведение, говорят с конкретни фрази, проявяват се в конкретна обстановка, с една дума, показва живота в неговото непосредствено проявление. Чрез всичко това се разкриват закономерностите, онази обща историческа истина, която е присъща и на научното изследване. Обаче тези конкретни подробности имат значение не само като форма на общото и закономерното, те сами по себе си дават едно познание за живота, знание вече не за социалните процеси, а за непосредственото съществуване, Ние навлизаме не само в атмосферата на големите исторически събития, но и на ежедневието на хората с техните лични страсти и желания, болки и радости, усещаме хладния полъх на бистрия чучур, мириса на вечно

зелените чимшири, патриархалната вечеря и т.н. и т.н. Тези конкретни елементи са неделими от историческата и жизнената правда откъм общественозначимата й дълбочина, но не са тъждествени с нея. Такова непосредствено, конкретно познание науката не дава за света. Нашето знание за живота, за неговата неизчерпаема конкретност и непосредствено протичане, особено за живота от миналото, би било извънредно ограничено, сведено до абстрахирани понятия, ако не беше изкуството. Благодарение на творби като "Под игото" и "Записки по българските въстания" ние знаем за Априлското въстание много повече, отколкото от историческата наука, защото те ни въвличат в непосредственото битие на народа и на историята изобщо, срещат ни с живите хора, проявяващи се в една реална обстановка. Нищо че художникът е изградил този свят с помощта на творческото си въображение. То се е опирало на реалната действителност, само че е по-обобщено.

Ако при литературния анализ сведем познавателното съдържание на художествения образ само до най-общо закономерното, до дълбоката същност на социалните и природните явления т.е. както това изисква гносеологията, този анализ би бил едностранчив и непълноценен. Той би подценил и дори отхвърлил от гносеологическа гледна точка познавателното значение на редица жанрове като пейзажа, натюрморта, които по своя характер не могат да проникнат в закономерностите и структурните истини на природните явления. Помислете си какво е например познавателното значение на стихотворението "Утро край морето" от Кирил Христов.

Звездите гаснат в дъжд от изумруди.
Тъй бавно татък слънцето изгре .
Блестят далеч в пустинното море
рибарски лодки - леки пеперуди.

Обтегнат възнак, люшка се денът,
отново като че се с дрямка бори.
Вълната тихичко с брега говори
и му разказва нощния си път.

С акварелна лекота, с лирично настроение поетът рисува картината на морето, обогатява нашата представа за едно конкретно явление на живота. И ние не търсим, нито имаме правото да търсим тук някакви големи гносеологически истини.

В случая забелязваме още една особеност на художественото отражение. Поетът ни говори за красотата в живота, открил е едно явление, което действува на нашите чувства, което няма практическа стойност за нас като истина, но което обективно съществува в действителността и към което той разкрива своето емоционално отношение.

Очевидно към образността и конкретността на художественото познание трябва да прибавим още една негова отличителна черта – естетическата му природа.

През последните години в Съветския съюз и у нас се разви активна, в някои случаи остра дискусия за предмета на изкуството. До общоприемливи решения тя не достигна. Обаче дискусията безспорно имаше този положителен резултат, че подчерта ясно и силно естетическата природа на художественото отражение. То дава дълбоко познание, то има идеологически смисъл - това са основните положения на диалектико-материалистическата наука. Но изкуство без красота, без естетическо съдържание е невъзможно. Може една художествена творба да въплътява вярно познание за закономерностите в живота и за социалните групи, може тя да утвърждава една оригинална и прогресивна обществена идея, но ако е лишена от непосредствено обаяние, от красота, ако оставя читателя емоционално безразличен и не съумява по неуловимите пътища на съзерцанието да го развълнува, такава творба е непълноценна. Тя не е навлязла в естетическата сърцевина на действителността.

В изказването си на XXII конгрес на КПСС видният съветски поет Ал.Твардовски подчерта във връзка със съвременния положителен герой: "Струва ми се, че голям недостатък в изобразяването на съвременния герой в литературата е, че го показват обикновено повече или по-малко прав в постъпките и съжденията, но той, носителят на всички полагащи му се добродетели, нерядко е лишен от едно просто, но незаменимо качество - човешко обаяние, обаянието на щедрото сърце, добротата, благородството, любовта към хората - от всичко онова, което ни привързва към любимите герои от книгите."[1]

Но кое е "онова", без което дори един "правилен" от идейна и гносеологическа гледна точка герой ни оставя равнодушни, докато някакъв пейзаж, който не носи в себе си значимо идейно познавателно съдържание, ни въздейства силно? Защо едно хубаво цвете, един красив залез или изглед от природата разбужда най-съкровени преживявания и обогатява неповторимо представата ни за света? Кое ни кара да се възхищаваме от красивата жена, макар да не знаем нищо за нея? Кое в изкуството ни прави да обичаме един герой независимо от неговата "правилност" или "неправилност", а друг да ненавиждаме и във всички случаи да изпитваме чувство, че сме навлезли в един особен поетически свят? Очевидно в живота, а оттук и в изкуството, явленията имат стойност не само с гносеологическата си същност, а и с някои други качества, които по непосредствен път раздвижват емоционално-духовните струни в душата на човека. Тези именно качества наричаме естетически. Те не се свеждат само до красивото, те са разнообразни и по значение, и по съдържание. Основните от тях са прекрасното, трагичното, комичното, възвишеното, героичното. Изкуството трябва да отразява тези естетически страни на действителността, защото те именно определят спецификата му и го отделят от другите форми на човешкото познание.

[1] А. Твардовский, Статьи и заметки о литературе, М., 1963, с.250.

Ако се върнем отново към примера с "Под игото", ще видим, че романът се отличава от историята не само с богатството си на конкретни детайли и жизнени черти, а главно със своето естетическо съдържание. Бойчо Огнянов и Рада, Соколов и Боримечката, бай Марко и Колчо придобиват значение не само с истината за Априлското въстание и за живота от онова време, Те ни обайват, те привличат и вдъхновяват, в тях непосредствено съзерцаваме прекрасното и героичното, трагичното и комичното. Какво мило патриархално-идилично настроение ни облъхва от картината на вечерята на бай Марковото семейство! Какво преклонение и възхищение изпитваме пред патриотизма, храбростта и самопожертвователността на Бойчо Огнянов, в какво умиление изпадаме, като четем страниците за Рада с нейната чистосърдечна любов и с родолюбието й! Колко би струвало задълбоченото познание за икономическите и обществените процеси, ако то не е органически приплетено с интимно човешката и естетическа природа на действителността. Ето в тази насока изкуството също обогатява човека както никоя друга форма на човешкото познание - то го обогатява духовно, естетически, то прави хората да заживяват с възвишеното и благородното, то разкрива сякаш един нов непознат свят, макар всъщност този свят да съществува обективно, но в своите ежедневни грижи или поради липсата на естетическо чувство ние не всякога ясно забелязваме.

От казаното се вижда, че художественото обобщение не се свежда само до разкриване същността на обществените и социалните явления, само до закономерното и значимото от гносеологическа гледна точка. Цялата действителност във всичките нейни естетически прояви може да бъде предмет на художественото отражение. Художникът я изучава и наблюдава, той открива характерното и значимото в нея, но не само откъм онова, което е свързано със социалните отношения и с човешката психология, но и онова, което носи чертите на красивото, на грациозното, на хармонията. Във всичко това той търси

характерното, обобщава го, за да разкрие света със значимото за човека, Стихотворението на К.Христов, което цитирах по-напред, наистина има съвсем ограничено гносеологическо съдържание и ние никога не бихме се обърнали към него, за да научим какво представлява утрото край морето. Обаче едва ли някой ще оспори, че поетът е уловил красотата на това утро, пресъздал е поетично настроение, извикано от него и е изградил един художествен образ, вълнуващ ни не само с формата, а и със съдържанието си. Искаме ли да преценим сбирката "Сън за щастие" на П.П. Славейков, стиховете на Н.Лилиев и Хр. Ясенов единствено от гледището на гносеологията, ще трябва да ги отречем. А съвсем очевидно е вече, че подобна лирика има своето място в живота, че независимо от ограниченото си познавателно съдържание за обществените процеси тя също така отразява действителността и е необходима. Според гледището на Л.И. Тимофеев, А. Буров и редица още автори специфичният предмет на изкуството е човекът, общественият човек, разбиран като "съвкупност от обществени отношения". "Специфичен обект на изкуството е човешкият живот, по-точно общественият човек в живото единство на общественото и личното, в онова единство, което му е присъщо поради неговата обективна същност. Този предмет за изкуството е предмет на познанието, по което се отличава от останалите обекти, които се разкриват само откъм тая страна, от която могат да охарактеризират човешкия живот, т.е. да съдействуват за познанието и разкриването на съществените му страни. По тоя начин функцията на останалите обекти, които така или иначе се изобразяват в него, е художествено-спомагателна."[1]

Едва ли е необходимо да се обяснява подробно, че според поддържниците на цитираното схващане художественото познание се свежда единствено до познанието за обществения

[1] А.И.Буров, Естетическата същност на изкуството, С., 1957, с.126.

човек, че художественото обобщение се свежда единствено до разкриване правдата за социалния човек. За тях природата с нейната красота, изобщо с нейните естетически качества няма самостоятелно значение, един пейзаж е изкуство дотолкова, доколкото е свързан с общественото битие. Но всичко, което се каза за особеностите на художественото познание, за неговата естетическа природа, целият опит на изкуството в многовековното му развитие опровергава подобно схващане. То е гносеологическо и е едностранчиво, защото абстрахира една само страна на изкуството.

ХАРАКТЕРЪТ В ХУДОЖЕСТВЕНОТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Мисълта, че в центъра на художественото отражение стои човекът, е толкова стара, колкото и теорията на изкуството. Многовековното развитие на литературата доказва, че най-значителните художествени творби са тъкмо онези, които най-проникновено разкриват човека и човешкия живот. В този смисъл трябва да разбираме и определението на Максим Горки за литературата като "човекознание". Но колкото и да се говори за човека, не се ли вниква в духовното му съдържание, не може да се създаде пълноценен художествен образ. Необходимо е дълбоко, ясно и конкретно да се осъзнае, че най-важното е да се разкрие духовният живот на човека. "Психологическите загадки - признава Ст. Цвайг - непреодолимо ме привличат; те ме вълнуват до безумие и аз не се успокоявам дотогава, докато не проникна в тяхната тайна."[1]

В произведенията на големите писатели всеки жест, всяка реплика, мисъл, чувство, действие на героите говорят за моралните, волеви, идейни, психологически и др. духовни качества на определена личност. Тук е главно силата на изключителното майсторство, което в къс разказ пресъздава богат психологически живот. Несъмнено, щом художествената литература има за цел да покаже конкретния човек, а той не съществува абстрактно, извън пространството, времето и хората, ясно е, че този човек не може да бъде изобразен, без да се пресъздаде обстановката, в която се проявява, взаимоотношенията, в които влиза, фактите, предизвикали неговото преживяване. Но обстановката, случката - това са външни форми и компоненти на човешкото съществуване, същността е духовният живот.

---

[1] Стефан Цвайг, Избранные произведения в двух томах, М., 1956, т.I, с. 142.

В художествената литература човекът може пълноценно да бъде изобразен само когато се покаже като определена човешка личност. Не е достатъчно да се говори за един или друг герой, трябва да се разкрие жив и цялостен характер, човекът, както съществува в самия живот. Именно личността е, подчертава Белински, "която дава реалност и на чувството, и на ума, и на волята, и на гения и без която всичко е или фантастическа мечта, или логическа отвлеченост." Тя обединява в едно органическо цяло духовните качества и действия, присъщи на героя. Простият механичен сбор на отделни черти не може да ни представи човека в неговата неповторимост и реалност, не помага да проникнем в диалектиката на психологията, на мисълта и чувството. Ако липсва вътрешна обединяваща нишка, а духовната и идейна биография на героя не се очертава релефно, описанията остават външни. Героят не се запечатва по-дълбоко в съзнанието на читателя, не успява да внуши определен човешки образ. Остава само най-общото впечатление, името, идейно-жизненият скелет, схемата, но герой от плът и кръв няма.

Човекът съществува реално в живота като определена личност, по-слабо или по-рязко очертана, но с извънредно много черти и качества. Изкуството за разлика от науката (психология, социология, логика и др.) успява в най-голяма степен да пресъздаде органическата цялост на тази многостранност, и то не като се насочва към всяка отделна черта (това не е възможно, нито необходимо), а като напипва онези характерологични възли, които представляват най-изпъкващо личността и които обуславят и обхващат в себе си всички останали прояви. Характерът – това е съвкупността от основни и устойчиви качества на дадена личност, идейни и психологически, които определят нейното поведение, начина й на мислене и чувстване, отношенията й с хората и външната действителност. В художественото творчество героите са много по-ясно очертани, тяхната природа е по-лесно разбираема, отколкото в самия

живот, защото писателят винаги подчертава най-характерното, най-изразителното и същественото в тях, от което те придобиват осмисленост и дълбочина, плът и целесъобразност. Обобщаващата работа върху човешкия жизнен материал трябва да се вижда преди всичко в изграждането на един цялостен и правдив характер. "Да се характеризира личността - пише съветският психолог Н.Д. Левитов - винаги означава нещо в нея да се подчертае, да се даде не сумата на нейните качества, а само изпъкващите й черти. Тези черти, формиращи се в обществените отношения и отличаващи даден човек от другите хора, са структурни, цялостни, т.е. представляващи в себе си известно единство и проявяващи се в дейността на човека."[1]

Оттук иде и първостепенното значение на характера в художественото произведение. Ако писателят иска да покаже психологията на една личност, нейната духовна и идейно-социална същност извън характера, това значи все едно да пали огън направо от лъчите на слънцето. "Работата на изкуството - изтъква Л.Н. Толстой - е да открива фокуси и да ги показва подчертано. Такива фокуси са човешките характери".[2] Почти същата мисъл срещаме и у английския писател Дж. Голсуърти: "Всъщност ако у писателя има мисия на земята освен да доставя развлечение, то тя тъкмо в това се и състои - да създава характери, да заставя хората да мислят и чувствуват."[3] А В.И. Ленин в едно писмо до Инеса Арман пише за романа като художествено произведение, за да го разграничи от научната брошура: "... тук целият гвоздей е в и н д и в и д у а л н а т а обстановка, в анализа на х а р а к т е р и т е и психиката на д а д е н и типове."[4]. Особеното в художественото творчество Ленин вижда тъкмо в изграждането, анализи-

[1] Н.Д. Левитов, Вопросы психологии характера, М., 1952, с.16.

[2] Л.Н. Толстой, О литературе, М., 1955, с.42.

[3] Сп. "Иностранная литература", 1962, кн.7, с.196.

[4] В.И. Ленин, Сочинения, изд. 4, т.35, с.141. Подчертано от Ленин.

рането и обобщаването на определени характери и показването им в тяхната жизнена среда. Очевидно ролята и значението на човешкия характер в художественото произведение е от първостепенна важност.

Искаме ли да посочим най-високите постижения на художествения гений през вековете, несъмнено ще си припомним преди всичко ония творби, в които са разкрити най-дълбоко ярки човешки характери, събрали в себе си като във фокус истината за епохата, идеите на времето, тенденциите на обществото. Достатъчно е да споменем Есхил и ние си представяме прикованият Прометей, говорим ли за Сервантес, имаме предвид на първо място Дон Кихот и Санчо Панса, Шекспир - това преди всичко е Хамлет и Отело, Ромео и Жулиета - цялата галерия от проникновени човешки характери и т.н. и т.н.

Художественото майсторство и талантът на един писател са нещо многостранно и многообемно, но основното е способността да се улавят в живота нови, оригинални и значими характери, да се разкриват те проникновено и вярно. И с пълно основание, когато запитват Алеко Константинов кой е най-хубавият момент от живота му, той отговаря: "Пътуването ми в Америка и когато ми хрумна идеята за "Бай Ганьо"[1] Силата и значението на "Бай Ганьо" на А.Константинов не е толкова в интересните приключения, в сюжетните ходове, а именно в богатството, значимостта и правдивостта на характера, изразен в него. Хрумването на идеята е тъкмо откритието на характера на бай Ганьо, този типичен представител на буржоазното парвеню и на буржоазно-капиталистическите тенденции в българското общество от края на миналия век.

Художественото произведение оставя тогава трайно и силно впечатление, когато рисува ясно очертани характери. Без това не може да се постигне напълно синтетичност в изображението. Ние никога не можем да забравим герои като

[1] Алеко Константинов, Моята изповед, сп. "Български преглед, 1897, кн. 3, с.106.

Ана Каренина, Плюшкин, Странджата и Македонски, бай Ганьо и Андрешко. Характерът приковава вниманието на читателя със своята цялостност и монолитност. Във всяка негова проява, във всяка негова мисъл, емоция ние долавяме, че пред нас е именно "този" характер, че само той може така да мисли, говори, чувствува. Схематизмът в литературата се дължи главно на това, че писателят не може да изгради определен жизнен характер. Тук не става дума само за идейно-познавателното съдържание, а и за художествено-образното изпълнение. Героите на Чехов са обикновени, незабележителни хора. Но колко силно се запечатват те в съзнанието, колко майсторски са изваяни! Обикновен, но ярък, релефен характер е Кръстьо Тошавров в романа "Обикновени хора" на Г.Караславов. С нищо изключително в действие и мисъл не се отделя от другите селяни този скромен, трудолюбив и мъдър човек от народа. Но той изпъква незаличимо в нашето съзнание. Ние можем да не си спомним буквално неговите реплики, конкретните му мисли, хода на преживяванията му и пр., но можем винаги да си представим как ще да е говорил и реагирал при определени обстоятелства. В това е силата и значението на характера: конкретното може да се забрави в неговите подробности, но основното, същественото, определящото се скътва дълбоко в паметта.

Характерът в художественото произведение в повечето случаи е изграден от творческото въображение на писателя, естествено върху основата на жизнения му опит. Но когато е пълноценен, обемен и правдив, той става толкова жизнен, че заживява свой самостоятелен и обективен живот, превръща се в една реалност. Ние почваме да го възприемаме като обективно съществуващ в действителността и едва ли не предявяваме изисквания към него като към действителна личност. От сферата на изкуството той навлиза в самия живот и ние почваме да го виждаме или поне желаем да го видим в обстоятелства, в които творецът не го е поставял в произведението. Извънредно интересна и показателна в това отношение е съдбата на Василий

Тьоркин от едноименната поема на Ал.Твардовски.

Както сам авторът признава, "Василий Тьоркин, такъв, какъвто той се явява в книгата, е измислено лице отначало докрай, плод на въображението, създание на фантазията. Макар чертите, изобразени в него, да са наблюдавани в много живи хора, не може нито един от тези хора да се нарече прототип на Тьоркин."[1] Обаче образът на Василий Тьоркин е толкова жизнен, правдив и правдоподобен, че читателите не могат да го приемат за плод на творческата фантазия на поета. За мнозина няма дори и съмнение, че той е една действителна личност и редица читателски писма се отправят не към писателя, а направо към самия герой. "С една дума, имаше, има и днес такава читателска представа, че Тьоркин е, така да се каже, жив човек, войник, който живее под едно или друго име, който има номер в своята военна част и във военната поща."[2] И не е чудно, че при подобно възприемане на героя редица хора почват да го пресъздават в стихове, да го показват вече не на фронта, а в социалистическото строителство, да изискват да се напише за него брошуро-сборник, примерно "Тьоркин в селското стопанство". И в тази брошура той би трябвало да бъде показан "в колхоза, в совхоза, млечната ферма, в птичарника, в тютюневите плантации, в цвекловите плантации, в овощната градина, в зеленчуковата градина, в бостаните, в лозята, в предавателния център - на елеватора, при риболовното стопанство и прочие и прочие."[3]

Разбира се, подобно възприемане и тълкуване на литературния герой е наивно. Но то идва да покаже каква сила има пълноценно изграденият характер и как той придобива значение на една реалност. Всичко това доказва колко е важно художникът да разкаже за интересни човешки съдби, да проникне в

[1] А. Твардовски, Как беше написан "Василий Тьоркин", в сб. "За писателския труд", С., 1956, с. 209.

[2] Пак там, с. 209.

[3] Пак там, с. 240.

в духовния мир на човека, във вътрешната логика на преживяванията, в определеността и цялостта на характера и в същото време, че той трябва да бъде правдив и верен на живота, на човешката природа.

Ние разбираме човешката личност, характера не като някакъв абстрактен индивид, като някаква чисто психологическа категория, откъсната от заобикалящата я социална действителност и лишена от класово съдържание, а като конкретен обществен и исторически човек, творец на социалната история, защото само такъв съществува в живота. Човешката личност има дълбоко социална основа. Не е възможно да живееш в обществото и да бъдеш свободен от обществените отношения (Ленин). Мислите, чувствата, поведението и духовния живот на човека в крайна сметка се определят от неговите материални интереси, от обществената и класовата му природа. "Неоспоримо е - пише М. Горки, - че "класовият признак" е главен и решаващ организатор на "психиката", че той винаги и в различна степен на яркост обагря човешкото слово и дело."[1] Класовата същност на отделния човек най-подчертано се проявява в неговите идейни разбирания, в неговия светоглед, в отношението му към политическите и социалните въпроси. Тя пронизва всички фибри на човешката личност, тя го характеризира като "съвкупност от обществени отношения" (Маркс). Ето защо не можем да говорим за правдиво отразяване на живота и човека, ако не е разкрита и тази социална природа на характера.

Не само в реалистичното изкуство, в което характерите са типични, а и при всички останали художествени методи правдата за човека се постига, когато характерът проявява чрез себе си присъщото за определена "социална категория". Понятието "социална категория" в случая не бива да се отъждествява с класата. Тя означава социална група с общо положение в

---

[1] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, 1953, т. 26, с. 414.

обществото, с еднакъв светоглед, политически позиции, битие, начин на мислене и пр. Тя не е извън и над класата, а особена нейна проява. Класата носи най-общите качества на широка основна, исторически оформила се група от хора, които имат еднакво отношение към средствата за производство и еднаква роля в обществената организация на труда. Но вътре в нея има различни слоеве, които едновременно с общото се отличават помежду си и с някои особености, които не играят еднаква роля в социалния, политическия и духовния живот на обществото. Така например за всички представители на пролетариата в буржоазния строй е характерно, че те не притежават средства за производство, че продават на капиталистите своя труд, че са експлоатирани и политически безправни. Но има работници, които са се примирили напълно с робското си положение; има друг слой работници, които чувствуват своята безправност, противопоставят се стихийно на икономическата система, без още да са се издигнали до съзнателна и организирана политическа борба; има трети слой работници, научно разбрали порочността на капитализма и частнособственическото общество, осъзнали своите права и сила, посветили живота си за освобождението на класата и човечеството от всякаква експлоатация. От друга страна, има работници, попаднали под влияние на буржоазната идеология, на религиозните предрасъдъци.

Схематизмът и простителството в литературата дълго време беше резултат на това, че писателят, като изобразяваше характери, представители на работническата класа, се насочваше тъкмо към най-общото, без да обръща достатъчно внимание на особеното в неговата социална природа. Когато рисува например типичен работник, той се мъчи да разкрие онова, което характеризира работническата класа в най-широкия смисъл като икономическа и политическа категория, онова което е водещо, прогресивно, революционно в нея. Така се стигаше до положението, че представителят на работническата класа трябваше в и н а г и

да води след себе си останалите трудещи се, да бъде с висок дух, с ясно политическо съзнание и т.н. Наистина тези добродетели са присъщи на работническата класа, това е основното и определящото за нея като класа. Но да смятаме, че типичен характер на работник е само тоя, който проявява горните качества, означава да се разбира ограничено жизнената правда. Един работник може да няма високо социалистическо съзнание, революционен светоглед и все пак да бъде типичен характер на работник. Защото в случая той ще изразява същността не на работническата класа изобщо, а на определена група от нея, за която е характерно именно липсата на социалистическо съзнание, на революционен дух и марксически поглед. Разбира се, в същото време той трябва да проявява и най-общите черти на класата.

Подчертавайки обаче значението на класово-социалното съдържание в литературните герои, този елемент не бива да се абсолютизира. В стремежа да се разкрие социалната същност на характерите не бива да се забравя, че човекът не е някаква чиста и абстрактна класова категория, а носи в себе си и редица особености като човек в най-общия смисъл на това понятие, които го характеризират и от чисто психологическа гледна точка. В статията си "За пиесите", в която се подчертава "класовият признак" на личността, М. Горки в същото време се обявява против едностранчивото тълкуване на този класов признак в художествения образ. "Творчеството" на мнозина наши драматурзи се свежда към механичното, често недообмислено и произволно съчетание на фактите в рамките на "предварително обмисленото намерение", при това "класовият пълнеж" на фактите е взет повърхностно, а така повърхностно е обмислено и "намерението": зле обмисленото намерение изкълчва фактите, не разкрива техния смисъл, а към това се прибавя грубата шаблонност на характеристиката на хората по "класовия признак".[1]

[1] М. Горки, цит. изд. т.26, с. 413, 414.

Необходимо е - говори по-нататък Горки - във всяка изобразявана единици да се намери освен общокласовият оня индивидуален стожер, който е най-характерен за нея и в последна сметка е неделим от нейното социално поведение. Защото единият само "класов признак" не представя още живия, цялостен човек, художествено оформения характер.

Разбирайки така характерът в художественото произведение, виждаме, че тук става дума не за абстрахирана социална закономерност, а за конкретно човешко поведение, преживяване и пр. Социалната същност в художествения образ се пречупва през особеностите на човешката личност, която се характеризира от психологическа страна с определени особености, навици, надареност, темперамент, насоченост. В цитираната вече статия Максим Горки изразява една важна истина, като казва: "Ние знаем, че хората са разнообразни: този е бъбрив, онзи - лаконичен, този - натрапчив и самолюбив, онзи - срамежлив и неуверен в себе си; литераторът живее сякаш в центъра на хоровод от скъперници, пошляци, ентусиасти, честолюбци, мечтатели, веселяци и темерути, трудолюбиви и лентяи, добродушни, озлобени, равнодушни към всичко и т.н.."[1]

Следователно съдържанието на характера обхваща в себе си и социалната закономерност, социалната същност и присъщото за човека от психологическа гледна точка, като духовно същество. Не можем да говорим за пълноценно изграден характер, ако липсва една от тези страни, т.е. ако се разкриват само социалните му черти, без да се изобразяват вътрешните духовни черти, както и ако писателят разкрива само психологическите качества, но не и неговата социална същност. В първия случай се стига до схематизъм, във втория - до неправдивост и абстрактност. Герои като Плюшкин, Манилов, Ноздрьов, Чичиков от "Мъртви души" на Гогол не се изчерпват само със закономерното за помешчическата класа, но носят в себе си и

[1] М. Горки, цит.изд., т. 26, с. 416.

присъщо за определена психологическа категория хора като маниловци, плюшкиновци, чичиковци. Бай Ганьо не е само "изкристализирана същност на първоначалните натрупвачи на капитали", както го определяше Г. Бакалов, макар това именно да е основното и решаващото. А. Константинов е разкрил и такива черти, които са били присъщи на много по-широка група от хора и които дори днес все още можем да срещнем у мнозина, независимо че са далеч по класовото си положение от буржоата. Бай Ганьо като характер означава още простотия, цинизъм, малокултурност, още природен ум, духовно изостанал, но инак много ловък и съобразителен. Съдържанието на един литературен характер като Обломов от едноименния роман на И.А. Гончаров също не се изчерпва само с "класовия признак" на помешчиците. Той побира в себе си и типологични качества, присъщи на много по-широк кръг хора. В реч от 6 март 1922 г. Ленин посочва: "Имаше такъв един тип в руския живот - Обломов. Той все лежал на кревата и съставял планове. Оттогава измина много време. Русия извърши три революции, а все пак обломовци останаха, понеже Обломов беше не само помешчик, а и селянин и не само селянин, а и интелигент и не само интелигент, а и работник, и комунист. Достатъчно е да се видим как ние заседаваме, как ние работим в комисии, за да кажем, че старият Обломов си е останал и трябва дълго да го мием, да го чистим, да го очукваме и стържем, за да стигнем донякъде."[1]

В случая Ленин разглежда Обломов не откъм неговата социологическа-класова страна, а откъм социално-психологическата, т.е. като тип на ленивец, пасивен човек, празен мечтател.

На основата на това сплитане на класовото с психологическото са и неограничените възможности за разнообразни

[1] В.И. Ленин, цит.изд. т.33,с.197;подчертано от Ленин.

характери в литературата. Социалните групи в обществото не са твърде много, както не са неизмеримо много и психологическите типове. Но съчетанията между социално и психологическо са неизчерпаеми и това определя богатството на литературни характери.

Като се прибавят и особеностите на характера от гледна точка на темперамент, на интелектуални, културни и пр. качества, ще се види дори в рамките на една единствена социална група колко много варианти от характери са възможни.

Характерите всякога отразяват конкретноисторическите условия - в социалния и в психологическия признак, националните черти, расовите, професионалните и т.н. Когато тия черти надживяват своята епоха и стигнат до наши дни, когато разкриват общочовешки качества - в социално и психологическо отношение - тогава характерът се превръща в т и п. Такива литературни типове са Прометей от "Прикованият Прометей" на Есхил, Дон Кихот от романа на Сервантес, Хамлет от трагедията на Шекспир, Тартюф от комедията на Молиер. Те се издигат до най-широко художествено обобщение. В конкретните произведения те носят в себе си неизменните белези на епохата, на историческата класа, породени са от определени обществени и жизнени условия. Ние не бихме могли напълно нито да ги разберем, нито да ги анализираме, ако ги откъснем от тяхното време. Но съдържанието на тези характери-типове е толкова богато и общозначимо, че те се свързват или с човешката природа изобщо, или с един много дълъг исторически период.

*

Характерът в художественото произведение всякога се подчинява на два основни принципа - индивидуализацията и обобщеността. Това са обективни, вътрешноестетически закони, които не могат да бъдат пренебрегвани.

За разлика от научното понятие за характерите (типовете в психологията), което абстрахира най-общите черти, в художественото произведение той е винаги конкретен, индивидуален и неповторим. Характер, който не можем да си представим непосредствено като живо лице, с неповторими преживявания и действия, не е художествен характер, а някаква схема. Разкривайки своите герои, писателят ни въвежда в атмосферата на конкретни човешки отношения, в неповторимо човешки съдби. Представяме си не само външността на героя, не само неповторимите факти на неговата биография, но и целия негов психологически живот, начина му на мислене, чувстване и говорене, онова, което представлява интимната му същност. Образността е специфичен белег на изкуството, но тя е немислима извън конкретността на характера с всичките негови чувства, мисли, действия, реплики, поведение. В този смисъл индивидуализацията е специфичен и основен принцип на художественото творчество и на характерите в него. Тъкмо оттук излизат онези автори, които виждат спецификата на типизацията в органическа връзка с индивидуализацията. Подобна органическа връзка несъмнено съществува и тя не бива нито да се игнорира, нито да се подценява,.И все пак фактът, че индивидуализацията върви неразделно с типизацията, не означава, че тъкмо тя определя спецификата на художественото обобщение.

В какво по-конкретно се състои индивидуализацията? Естествено тя не се свежда само до външните черти и детайли, а засяга самата структура на характера, цялостното му съдържание, При това трябва да се разграничават два различни момента: първият се отнася за индивидуализацията на художествения характер - на формата, в която се изявява, а вторият - за неповторимостта, индивидуалността и единичността на съдържанието му. Художественият образ винаги е индивидуализиран, непосредствено-конкретен. Писателят рисува обстановката, събитията, героите така, че те изпъкват във въображението ни

като конкретни, сетивно-възприемани явления. Индивидуализацията в този смисъл е формата, чрез която се разкрива действителността, непосредствената изява на същността на характера и на идеята, конкретността на мислите, чувствата, думите, поведението на героя. Но индивидуализацията специално при характерите има още една, по-съществена и особена страна. Става дума за индивидуалността на самото жизнено-психологическо и идейно съдържание, за индивидуалната неповторимост на героите, онова, което отличава един от друг дори представителите на една и съща социална и психологическа група.

Тук винаги трябва да се излиза от диалектиката между общо, особено и единично, между типичното и индивидуалното. В живота например К.Маркс, Ф.Енгелс, В.И. Ленин, Наполеон Бонапарт, Л.Н. Толстой са неповторими, макар всеки от тях да носи нещо общо, присъщо за определена категория хора. Индивидуалното у тях се покрива с единичното. Техните биографии, външен облик, конкретни мисли, действия, писания, разговори и пр. са свързани с една реалност, която се ражда в живота и не се повтаря. Всички тези белези се определят в голяма степен от случайното стечение на обстоятелствата. Къде е роден, кога е роден, в какво семейство, с какви физически черти, как се развива личният му живот - всичко това е случайно, не се подчинява на някаква предварителна, определяща ги идея-закономерност.

В художественото произведение характерът не е в такъв смисъл индивидуално.неповторим. Той е конкретен, индивидуален, но не е единичен. В него конкретните черти, подробностите, особеностите са художествено целесъобразни. Тук също откриваме случайността - в биографията, във външния облик и пр., но тя е само по отношение на литературния герой и не излиза извън рамките на определени граници, на определена задължителна сфера, с една дума, тя е художествено целесъобразна "случайност". Обикновено всички подробности са подчине-

ни на една ясна и осъзната художествена идея, която писателят се стреми да разкрие чрез произведението си. Това, че в "Под игото" пада керемика от дувара, когато Краличът иска да влезе у бай Марко, че заптиетата не залавят нощния гост, а измъкват само палтото му с тайното писмо, че тъкмо когато се скрива във воденицата, идва турчинът-злодей Емексиз Пехливан, са безспорно случайности за самия герой Бойчо Огнянов. Но за художника, за сюжетното развитие това не са случайности, а вътрешно необходими звена, обусловени от замисъла и от художествената идея. Чрез тях именно Вазов завързва повествованието и го тласка в желана посока. Достатъчно е да си представим какво би станало, ако например заптиетата бяха заловили Бойчо Огнянов или го бяха убили, за да разберем, че или романът би се прекъснал, или би тръгнал в съвсем друга насока, с друга вече идея.

Не е трудно да се види, че индивидуализацията зависи от типизацията и функционално й се подчинява. Не е ли целесъобразна, подчинена на определена задача, тя не би била художествена индивидуализация, а случаен и механичен сбор от черти, подробности, които не спомагат да се изгради жив литературен характер. Това ще каже, че в литературата само условно, в смисъл на образност, на форма можем да говорим за единичен индивидуален характер. Още по-точно можем да говорим за индивидуалност в начина на изразяване на една същност. Там и онова, което се приема за индивидуално неповторимо (психологически черти, биография, външен облик), обобщава в един или друг смисъл широки наблюдения върху хората и живота. Дори името, което е най-отличителният белег за индивидуалността на героя в художественото произведение, носи елемента на художествената целесъобразност, на един вътрешен, синтезиращ принцип. Социално-психологическа същност, неповторимост на характера и име на героя са органически и неделимо свързани едно с друго. За Бай Ганьо не подхожда

името Бойчо Огнянов, както на Бойчо Огнянов не подхожда името Какавидков. Интересни мисли по този въпрос изказва Йордан Йовков в една статия за драмата си "Албена": "Колкото за името на Албена, аз го чух случайно: миналата година прочетох в един вестник, че при с. Надежда, Софийско, влакът блъснал една каруца, в която имало един поп и една жена на име Абленка. Името ми хареса. Отпосле научих, че има име Аблена. Но в тая си форма името не ми харесваше вече, не само че по-мъчно се изговаряше, но и поради друго. К о г а т о с е с ъ з д а в а е д и н х у д о ж е с т в е н о б р а з, т р я б в а д а с е н а м е р и и м е, к о е т о н а й - д о б р е д а и з р а з я в а с ъ щ н о с т т а н а л и ц е т о, д а в н у ш а в а н а й-п ъ л н о н е г о в и т е д у х о в н и и ф и з и ч е с к и ч е р т и. А л б е н а н е б и б и л а А л б е н а, а к о с е н а р и ч а ш е А б л е н а. Такава, каквато е в пиесата, тя трябваше да си остане с името, с което е създадена и което й прилича – Албена."[1]

Щом дори личното име не е толкова единично-случайно, а носи белезите на общото, то колко повече това се отнася за другите индивидуални особености на характера! Безспорно от гледище на **художественото съдържание** общото е същността – социална и психологическа, а конкретното, неповторимото и индивидуалното са както ситуациите, в които се изявява това общо, така и конкретните мисли, изживявания, думи, дела, отношения. Те в известен смисъл могат да бъдат наистина единични и неповторими, но само като форма, изразяваща общото. Затова на практика е много трудно да се отделят едно от друго индивидуалното от общото в един характер, неповторимото от повтарящото се. Нека се помъчим да открием в какво например се състои типичното и в какво индивидуалното в характера на

[1] Йордан Йовков, За "Албена", сб. "Български писатели за литературата и литературния труд", т.I, с. 465. Подчертано от мен – Г.М.

Андрешко от едноименния разказ на Елин Пелин. На пръв поглед не е трудно да се очертаят те и да се разграничат. Типичното е в социалната природа на героя, в неговата селска беднотия, в омразата му към държавата и гражданите, към чиновниците и буржоата, в развитото му обществено съзнание и чувство за социална солидарност. Индивидуалното в неговия характер би трябвало да приемем, че е остроумието му, съобразителността, острият език, ироничността към чиновниците, хитроватостта и словоохотливостта. Но както видяхме, писателят обобщава при изграждане на характерите не само социалното, но и психологическото у човека. А това, което отбелязахме като индивидуално в характера на Андрешко, също е обобщено. То е повторимо, то изразява типични черти на значителна част от нашия селянин шоп: съобразителност, остроумие и т.н. Какво тогава остава индивидуализиращо и конкретно-неповторимо в съдържанието на този разказ? В художественото произведение индивидуалното е едновременно и типизирано, а индивидуализацията е преди всичко форма за изява на типичното съдържание. Именно поради това индивидуалните характери в изкуството се многоповторими в живота, имат много "двойници", те са по думите на Белински "знакомый незнакомец". Един Маркс, един Наполеон, Ленин, Толстой никога не се повтарят, но Евгений Онегин, Хамлет, Дон Кихот, Тартюф в една или друга степен, в една или друга форма непрекъснато се повтарят. Това впрочем е една от особеностите на художественото отражение. Единично-неповторимото в него е много ограничено, то се състои главно в сюжета, в конкретните епизоди и взаимоотношения, в конкретните фрази, мисли и чувства, в неизчерпаемото многообразие от комбинации, изявяващи една личност. В разказите за бай Ганьо писателят рисува различни ситуации, в които изпада героят . Но дори във всеки разказ той да се наричаше с друго име, навсякъде характерът му и по типичност, и по индивидуалност би останал все един и същ, единен. А това доказва, че наистина отделните

епизоди, конкретни сцени, реплики са били само форма, чрез която се изявява този характер. Богатството на характерни в творчеството на един писател се мери не с това, че той пресъздава типични герои, като ги "индивидуализира" по различен начин, а като открива все нови и нови индивидуално-типични характери. Тези характеристики си схождат с някои черти като представители на определена социална група, но всеки от тях разкрива различна категория хора и различна типизирана индивидуалност. И Андрешко, и Станойчо, и дядо Матейко в разказите на Елин Пелин са все представители на бедното селячество. Но всеки от тях е различен характер, всеки от своя страна показва бедното селячество: Андрешко - будната, класоосъзната част, Станойчо - притъпената и безволевата, дядо Матейко - простодушната, но хитра, омъдрена от живота, но без класово самочувствие. Показвайки не само индивидуалности, но и с различно социално-психологическо съдържание характери, писателят е успял да разкрие нашето село в неговата широта и обемност.

Както се вижда, индивидуализацията на характерите е неизменен принцип в художественото творчество, но тази индивидуализация е в същото време винаги съдържателна, винаги типизираща. В художествените произведения характерите всякога придобиват репрезантативен смисъл дори и когато писателят не съзнава или не е имал за цел това. Читателят всякога свързва героя с онази социална група, професия, чийто представител се явява: той всякога преценява доколко героят вярно показва същественото за тази група, дали художникът не я окарикатурява или дали не я превъзнася незаслужено. Колко недоразумения са се появявали именно защото писателят не е влагал оня смисъл в героя си, който читателят вижда като обобщение за собствената си професия или класа.

Видяхме, че художественият образ не е фотографично и точно копие на реалната действителност, а се отдалечава от нея, за да я синтезира, да ни даде познание за значимото в нея. Обобщеността е всеобщ принцип на изкуството, засягащ цялостния художествен образ с всичките негови съдържателни компоненти - идея, тема, сюжет, пейзаж. обстановка и т.н. От множеството теми, сюжети, пейзажи писателят подбира ония, които според него са най-значими и характерни, които носят една по-широка истина за живота и това само по себе си е вече обобщение. Все пак необходимо е да се подчертае, че художественото обобщение се осъществява преди всичко чрез характерите, именно чрез тях се стига до най-дълбоките истини, чрез тях се разкриват закономерности, чрез тях се прониква в социалната проблематика на обществото.

Обобщеността на характерите или, както още се казва, типизацията, е всеобщ закон на изкуството. Ще го открием и в античното изкуство, и в средновековното, и в съвременното. Критерият за обобщеност е бил винаги един от основните критерии, когато е трябвало да се преценява правдивостта и пълноценността на художествения образ. Материалистическата естетика всякога го е издигала като свой основен принцип, но не всякога той се е разбирал на практика правилно и диалектически.

Преди две десетилетия в нашата естетика господствуваше теорията "реализъм-антиреализъм". Наблягайки извънредно силно на истината, че в изкуството образите трябва да бъдат обобщени, типизирани, типизацията се разглеждаше всякога през призмата на реализма. За единствено пълноценно се признаваше реалистичното творчество, а онова, което не е изградено по принципите на реалистичния художествен метод се обявяваше за непълноценно, за антиреалистично. По тази логика за обобщени, със значително познавателно съдържание се признаваха само реалистично изградените типични характери в типични обстоя-

телства. "Истината в изкуството, художествената правда - пише А. Буров - е винаги правда на типични характери и отношения и типични преживявания при типични обстоятелства."[1]

Многовековната практика на изкуството, най-забележителни творби на художествената литература доказват, че не само реализмът, но и другите исторически оформили се и наложили се художествени методи и направления са създали творчество, което отразява дълбоко и правдиво действителността, разкрива обобщени характери. И наистина несправедливо беше да се смята творчеството на класиците Корней и Расин, на романтиците Юго и Шатобриан за ограничено само защото не създава типични характери в типични обстоятелства, след като е очевидно, че писателите отразяват дълбоко и вярно истината за своето време и за онази действителност, която изобразяват. Ако от една страна приемеме за всеобщ принципа за обобщеност на характерите, в същото време е необходимо да признаем, че този принцип се осъществява различно през отделните етапи от художественото развитие на човечеството и при различните художествени методи. По един начин художественото обобщение се постига при класицизма, по друг - при романтизма и по трети - при реализма. Не бива принципите и особеностите на типизация на характерите, присъщи за един художествен метод, в случая на реализма, да се издигнат като всеобщ и задължителен принцип.

Класицизмът е художествен метод, в основата на който стои рационалистическата картезианска философия. Най-често писателят извлича от живота една обща идея, която иска да внуши чрез произведението си. В известен смисъл характерът се превръща в образна илюстрация на някаква такава идея, на една страст, на един порок или на една добродетел. Той е показан единствено откъм тази страна, той изцяло се изчерпва

---

[1] А.И. Буров, Естетическата същност на изкуството, С., 1957, с. 123.

само с тази си черта. Вземете героите на Молиер, един автор, който в най-голяма степен разчупва каноните на школата. Всеки от тях или поне основните герои олицетворяват една широка човешка слабост или добродетел: лицемерът, скъперникът, безбожникът, буржоата, стремящ се към аристокрация и т.н. Това не са характери многостранни по своите черти и изяви, а еднопосочни, "схематични". Като сравнява класика Молиер с реалиста Шекспир, А.С.Пушкин дава следната характеристика за неговите герои, за принципа на изграждане на характерите: "У Молиер Скъперникът е скъперник – и толкова; у Шекспир Шейлок е скъперник, пресметлив, отмъстителен, детелюбив остроумен. У Молиер Лицемерът се влачи подир жената на благодетеля си – лицемерейки; приема имението на съхранение – лицемерейки; изпросва чаша вода – лицемерейки."[1]

Всичко това естествено не означава, че характерите в произведенията на Молиер и на класицистите изобщо са художествено непълноценни, необобщени, че те не разкриват истината за живота. Безспорно това обобщение е еднопосочно, бедно откъм диалектика, но в същото време то е изключително дълбоко по отношение на онези явления и човешки черти, които са обект на художественото отражение.

Други са особеностите на обобщението при романтизма. Като художествено направление той възниква в борба с класицизма. Романтизмът внася нови теми в изкуството, нови сюжети, противоположно на абстрактно-рационалистичното се обръща към субективно-емоционалното. Романтизмът разчупва предишната едностранчивост в изграждането на характерите. Ако при класицизма те са еднопосочни, въплъщение на една само черта, то романтизмът обръща особено внимание на контрастите, на съчетаването на противоположни качества в едно и също лице. В "Парижката света Богородица" на В.Юго Квазимодо е грозен, уродлив по външен вид, но възвишен и прекрасен по душа; Феб, обратно,

---

[1] А.С.Пушкин.Полное собрание сочинений в шести томах, М-Л, 1936. Table-talk, т. V, 463.

красавец и франт, но с пуста и егоистична душа; Клод Флор е мрачен аскет и схоластик, но със зловеща, изгаряща любовна страст. Романтизмът разкрива изключителни герои и страсти, необикновени приключения и ситуации. Той не търси в живота типичното. Характерите не се изграждат по принципите на реалистичната типизация. Въпреки жестоката борба помежду им, въпреки многото съществени отлики в идейното и жизненото съдържание романтизмът по изграждане на характерите се доближава твърде много до класицизма. Като него и той излиза не толкова от реалните форми на живота, от логиката на характерите и тяхната многостранност, колкото от една предварителна идея, от една предпоставена художествена теза да се внуши едно разбиране, да се илюстрира една страст, една добродетел Героите му най-често са въплъщение или на ангелски добродетели, или на демонично злодейство. Целият сюжет на "Човекът, който се смее" от В. Юго, всичките герои носят белега на нетипичността, на изключителността. Едно аристократическо дете е отвлечено от шайка разбойници и обезобразено - направена му е маска на лицето, за да изглежда винаги смеещо се - в радост, и в мъка. Изскубнало се от своя нерадостен плен, момчето попада в най-невероятни ситуации. Най-после неговият произход бива разкрит, то бива прието във висшето общество отново, придобива неимоверно богатство и почести, изтръгва се от мизерията и униженията. Но в противоречие с цялата жизнена логика героят се отказва от богатствата и почестите и се връща при своите бедни приятели Урсус и Дея. Като вижда сляпата си приятелка как умира, той се хвърля в морето и се самоубива. С такива парадокси и алогичности е изпълнен целият роман. И характерът на главния герой Гуинплен е нетипичен и обстоятелствата, в които се изявява вярно и убедително правдата за живота на описваното време и на тогавашните социални класи. Поведението на героя е нелогично, но чрез него Юго разкрива една вярна идея - идеята за жестокостта на тогаваш-

ните нрави в английската действителност, за разврата и опустошеността на аристокрацията, за това, че доброто и човечното се срещат само у хората от народа и т.н. В. Юго е отразил правдиво действителността, само че по един особен път. В своите наблюдения и проучвания на живота той стига до истината за неговите явления, но тази истина не разкрива чрез типични характери в типични обстоятелства, т.е. не непосредствено чрез логиката и правдоподобността на характерите, а по косвен път, като илюстрира чрез едни свободно и творчески конструирани образи постигнатата по логически път истина. С други думи, жизнената правда не е толкова в правдата на характера, а в правдата на художествената идея, която е извлечена непосредствено от живота. Оттук можем да си обясним защо романтизмът, който винаги оставя у нас впечатление за силна художествена условност, за жизнена неправдоспособност на характери и обстоятелства, в същото време е богат на идеи, внушения и истини.

При реализма характерите се изграждат по различен път, носят други особености. Онова, което А.И. Буров говори за характера изобщо, се отнася именно за реалистичния характер. Впрочем този изкуствовед се опира на едно изказване на Ф. Енгелс, изразено в писмо до М. Харкнес. "Според мене - говори там Енгелс - реализмът подразбира освен правдивост в подробностите, вярност в предаването на типични характери в типични обстоятелства."[1] Енгелс има предвид в случая не изкуството изобщо, а само реалистичното, още по-точно реалистичния художествен метод. Следователно изискванията за "типични характери при типични обстоятелства" се отнасят само за този конкретно-исторически художествен метод. Много грешки на литературно-художествения анализ произтичат тъкмо от неразбирането на тази истина и от догматичното тълкуване на Енгелсовите думи. Ние нямаме право да анализираме един литературен

---

[1] Маркс - Енгелс, За изкуството, С., 1951, с. 129.

характер с оглед на типичността, ако той не влиза в системата на цялостния реалистичен художествен метод на писателя, защото писателят си служи с друг художествен сметод и изгражда своите характери върху основата на по-различни естетически принципи. А колко пъти в миналото сме срещали критици, които отричаха или поне подценяваха известни образи или творчеството на отделни писатели само защото са свързани примерно с романтизма и не създават типични характери в типични обстоятелства.

Необходимо е преди всичко да се изясни какъв е художественият метод на един писател. Ако той е реалистичен, тогава вече можем да анализираме и творбата в съответствие с изискването за "типични характери в типични обстоятелства". А това означава, че първото условие в случая е да има р е а л и с т и ч н о и з г р а д е н характер.

В сравнение с останалите методи реалистичният характер най-пълно съответствува на правдата в живота така, както тя се изявява непосредствено във формите на живота, той най-пълно отговаря на особеностите, логиката и чертите на живата човешка личност. А тя, реалната човешка личност, в живота е винаги многостранна, диалектична, сложен възел от най-различни и понякога дори противоречиви качества. Тя никога не се изчерпва само с една добродетел или един порок, само с една черта, колкото и тази черта да е значима. С пълно основание А. Серафимович, изтъква, че "не можем да си представим хората оцветени само с една багра. Вземете най-честния, най-благородния революционер, който отдава целия си живот на революцията. Ако ми кажете, че в неговата душа няма нито зърно честолюбие и т.н., аз ще ви кажа, че това не е вярно. Има такова зърно; то живее у всеки човек! Целият въпрос е само в размерите". И по-нататък, когато говори за Кожух, главния герой на "Железният поток", Серафимович заявява: "Аз съвсем не исках да изобразя Кожух идеален човек, Такива хора няма

по света."[1]

Реалистичният характер е тъкмо такъв сложен, многостранен, обемен. В него често пъти зло и добро се сплитат много сложно, героичното и прекрасното вървят наред, ако не с отрицателното, то поне с нещо, което е твърде обикновено, неизключително; низкото се очовечава от някои естествени добродетели... В сравнението, което Пушкин прави между творчеството на Молиер и Шекспир, се изтъква тъкмо тази особеност на характерите в творбите на гениалния английски писател - тяхната многостранност и диалектичност. Подчертавайки, че у Шекспир героите са "същества живи, изпълнени с много страсти, с много пороци", противопоставяйки неговия Анжело на Молиеровия Тартюф, Пушкин конкретизира: "У Шекспир лицемерът произнася присъдата с тщеславна строгост, но справедливо; той оправдава своята жестокост с дълбокомисленото съждение на държавен човек; той съблазнява невинността със силни увлекателни софизми, а не със смешна смесица от набожност и женкарство. Анжело е лицемер, защото неговите гласни действия противоречат на тайните страсти! А каква дълбочина в този характер!"[2]

Поради посочената диалектичност и сложност на реалистичния характер не всякога е лесно веднага да се разгадае неговата истинска същност и стойност. При класицизма и при романтизма от пръв поглед се разбира каква е стойността на един герой, дали той е положителен или отрицателен, дали е носител на доброто или злото начало в живота. Впрочем художествената му функция е тъкмо да олицетвори това добро или зло начало. При реализма носителят на положителното начало не е абстрактен ангел, а жив човек със своите човешки особености, нито пък отрицателният герой е някакъв демоничен

[1] А. Серафимович, Из историята на "Железният поток", сб. "За писателския труд", С., 1956, с. 186.

[2] А.С. Пушкин, Table-talk, цит.изд., т.V, с.463.

злодей. Такъв е например Григорий Мелехов в романа "Тихият Дон" на М.Шолохов? Положителен или отрицателен? В него се сплитат добро и дло, прекрасното с низкото, героичното с жестокото; трагичното с комичното, хуманното с антихуманното. Или каква е Ирина от "Тютюн" на Д.Димов? Тя е пример до какво морално опустошение довежда капитализмът някои хора от народа, но демократичното, честното начало в нея не е изцяло изпепелено и не случайно тя накрая сама посяга на живота си, защото не може да издържи на самообвиненията на собствената си съвест. Литературно-художественият анализ има задача да открие основната и решаващата черта в характера, да стигне до една обща и основна преценка. Но той не може да пренебрегва богатството и сложното преплитане на най-различни черти независимо от това, дали те ще бъдат класифицирани като добри или лоши.

В зависимост от многостранността на характера, в който се отразява богатството на реалния човек, се обуславя и една втора особеност - логичността в поведението, взаимоотношенията, чувствата и мислите на героите. При романтизма героите действуват най-вече под диктовката на писателя. Той дърпа конците, като кукловод и разиграва лицата като марионетки, които трябва чрез действие, отношения и пр. да внушат една негова предварителна мисъл, една доловена в живота истина. Реалистичният характер се подчинява на собствената си логика, следва законите на вътрешните си особености. Той носи в себе си една социално-психологическа същност и се изявява при различните обстоятелства в съответствие с тази своя същност. Писателят-реалист за разлика от романтика се подчинява на тази същност, на вътрешната логика на характера дори ако тя влиза в противоречие с първоначалните му намерения, с предварителния замисъл или някаква субективна теза. Известно е възклицанието на Пушкин, че неговата Татяна в "Евгений Онегин" му

"изневерила" - омъжила се. Очевидно поетът е мислел първоначално да остави героинята си докрай вярна на първата си изгаряща любов. И това би съответствувало на поетичната идея за съдбоносната и всепокоряваща романтична любов. Но Татяна е характер трезвен, естествено жизнен, човешки непреднамерен, макар и чист и възвишен. Тя не може като героиня на романтичните романи да чака своя душевно студен и отблъснал я любим цял живот, а естествено ще търси мястото си в живота. И в пълно съответствие с логиката на живота тя се омъжва както всички нейни посестрими. В съответствие с логиката на своя честен характер, когато всред блясъка на висшето общество Онегин отново я открива и дълбоко се влюбва в нея, тя отклонява любовта му, остава вярна на своя съпруг, макар че първото романтично любовно чувство още да не е напълно изчезнало. По силата на своя непосредствен и честен характер тя не можеше да постъпи другояче въпреки предварителните намерения на създателя й.

За тази сила на логиката на характера говори и А.Фадеев. "И в миналото ставаше така, и сега става така: писателят непременно има план. Той може да бъде написан на книга или построен мислено - това е също работа на индивидуален навик. Но когато бъдат напипани характерите, образите, тогава сами ще започнат да внасят в първоначалния план своите поправки. Логиката в развитието на образите в типични обстоятелства изменя, а понякога и разрушава предварителните замисли. В хода на работата се налага да се отхвърлят някои стари представи, някои работи да се строят по новому.

Например в "Разгром" според моя първоначален замисъл Мечик трябваше да завърши със самоубийство. Но после той не можа да направи това и завърши с предателство без самоубийство."[1]

[1] А.Фадеев. За тридцать лет, изд. второе, М., 1959 г. с. 946, подчертано от мен - Г.М.

Защо Мечик не завършва със самоубийство, защо писателят се отказва от собственото си намерение? Нали едно самоубийство би наказало "собственоръчно" низостта на героя, би доказало несъстоятелността на неговите морални принципи! Писателят-романтик вероятно би постъпил така. Но Фадеев е реалист и следва логиката на характера и на обстоятелствата. Един герой по подобен начин би постъпил, ако носеше в себе си някакво благородство, изострена социална съвест. Но Мечик е егоист и страхливец, подлец и интелигент с дребна душа. И напълно естествено е, че когато при засада на партизанския отряд има възможност да избяга, той извършва предателство, а не самоубийство. В статията "Моят литературен опит - за начеващ автор" Фадеев отново се връща към същия въпрос и обяснява: "В процеса на своето развитие в продължение на целия роман Мечик се държеше така, че ми стана ясно, че той не е във състояние да посегне на себе си. Самоубийството би му придало някакъв несъответствуващ на целия му облик ореол на дребнобуржоазен "героизъм" или "страдание", докато всъщност той е човек дребен, страхлив и страданията му са извънредно повърхностни, дребни, нищожни."[1]

Логиката на характера се изявява в определени обстоятелства, те също трябва да носят белезите на типичността, но не в смисъл, че самите те носят самостоятелна обективна социална същност, а в смисъл, че отговарят на логиката на живота, свързват се естествено с битието на героя и спомагат да се разкрие неговата същност.

Към посочените черти на реалистично изградения характер би трябвало да прибавим още една, също така много съществена черта - неговата обусловеност от конкретни социално-исторически условия. Героите при класицизма сякаш са извън времето и пространството, те се стремят да изразят в чист вид

[1] А. Фадеев, цит. книга, с. 915.

общочовешкото, "вечното", неизменното и затова са абстрактни като социални явления. Реалистичният характер винаги израства в определени условия, всмуква ги в себе си, отразява ги и чрез себе си разкрива истината за тях. Ако Маркс определя човека като "съвкупност от обществени отношения", то тъкмо в реалистичния характер най-пълно се проявява тази негова природа. Това му придава изключително дълбока познавателна функция за социалните отношения. Биографията на героя, епизодите, положенията, в които изпада, и т.н. са случайни, но средата, в която расте, е исторически, национално и класово определена и тя вече със силата на закономерност определя социалните качества на характера, естествено като пречупва тия социални тенденции през призмата на биологично дадените и психологически оформените особености. Поради това никой друг художествен метод не дава толкова дълбоко и вярно познание за обществената действителност, за социалните явления, и то взети в един напълно конкретноисторически и национален план, както реалистическият художествен метод.

Най-после към всички изброени черти трябва да прибавим и правдоподобността на реалистичния характер. Това не означава, че той всякога е длъжен да има свой реален прототип в живота, че трябва да повтаря механично и фотографично явленията в действителността. Това означава само, че реалистичният характер, за разлика от романтическия например, всякога създава илюзия за нещо реално, за нещо съществувало. Може точно такъв герой да не е имало в реалната действителност, може той да е събирателен или изцяло плод на творческото въображение на художника. Но той е толкова жизнен, убедителен и сходен на живота, че ние го приемаме като действително съществувал.

Многостранност, вътрешна логика, конкретно историческа социално обусловеност, правдоподобност - ето четирите

главни особености на реалистично изградения характер. Именно при тия качества можем да говорим за "типични характери при типични обстоятелства". И тогава напълно закономерно възниква въпросът: кой характер е типичен? Дали който представлява масовото, широко разпространеното или оня, който бележи тенденциите на прогресивното.

В теорията и практиката на стария, класическия реализъм и особено на критическия реализъм типичността се свързваше с ония явления и лица, които изразяват нещо общозначимо, широко разпространено, масово. И това беше напълно естествено. Критическият реализъм отразяваше правдата на една уталожила се, легнала в установени форми действителност. Онова, което писателят разкриваше като типично, се срещаше често в живота. Но подобно гледище не можеше да обясни редица характери в творчеството на писателите социалистически реалисти. Те търсеха правдата не само на установеното битие, а и на ония тенденции, които са новозародили се, революционни, налагат се едва-що в живота. Нито образът на Пелагия Ниловна, нито на Павел Власов могат да се приемат като изразителни на едно масово, широко утвърдило се социално явление. Огромното мнозинство работници и работнически майки съвсем не са имали онази класова съзнателност, оня път на свързване с революционното социалистическо движение, както героите на М. Горки. И въпреки тази немасовост, въпреки че тия явления не са широко разпространени, не може да има спор, че основоположникът на социалистическия реализъм е пресъздал в романа си "Майка" типични характери.

В реалистичната литература срещаме едновременно характери, отразяващи масовидното (старият Абаров в "Малкият Содом" на Г.П. Стаматов), други, които пресъздават новото, растящото (Димо Казака в "Селкор" на Г. Караславов), трети, свързани с реакционни тенденции в живота (прокурорът Йоргов

в "Танго" на Караславов и т.н.), и всички те са типични. Образът на Левски в "Епопея на забравените е също така типичен, макар и да е единичен в исторически смисъл. В този ред на мисли трябва да признаем, че типичен е и поп Андрей в "Септември" (типичността му дълго време се оспорваше от нашата критика), защото Гео Милев не е искал да покаже природата на попското съсловие, а на бореца-септемвриец: възвишен, героичен, твърд и самопожертвователен, с ярка омраза към фашистите, с пламтяща любов към народа, с непреодолима морална устойчивост и вяра в бъдещето.

Типичността на един характер не може да се определя по външни белези. Ако в живота съществува реално едно социално явление, една конкретно-историческа социална сила и писателят успее да разкрие вярно и дълбоко същността на тази социална сила чрез един реалистично изграден характер, този характер е типичен. Може това явление да е широко или ограничено разпространено, може да изразява прогресивна, революционна или реакционна тенденция. Щом то обективно съществува и е отразена правдата за него, можем да говорим за типичност. Животът е всякога многообразен, сложен и противоречив. Той се развива в непресекваща диалектика. Съвсем естествено е, че типичността като основен белег на жизнената правда трабва да намери своето многостранно отражение и в художествената литература. Едностранчиво е онова творчество, което отразява било само масовидното, било само прогресивното. Непълноценен е и оня литературно-художествен анализ, който признава само ония образи, които изразяват определен тип явления.

Преди години въпросът за типичността беше се превърнал в някаква страшна догматична секира, която сечеше и отричаше всеки литературен образ, невместващ се в определени предвзети схеми. Едва ли не съществуваха регламентирани и строго формулирани шаблони за типичен представител на една

или друга класа. Всеки герой, несъответствуващ на предвзетите критически изисквания, се обявяваше за нетипичен, което беше равнозначно на неправдив, на непълноценен. Това бяха грешки на догматизма в литературознанието и ние трябва категорично да ги отхвърлим. Но в реакцията срещу догматичното разбиране на типичното се стигна едва ли не до пълно отрицание на тази особеност на реалистичния характер, което пък е друга неприемлива крайност. Оперирайки гъвкаво и диалектично с принципа за типичното, ние трябва не да се отказваме от него, а да умеем да го прилагаме умело и конкретно.

ЖИЗНЕНА ПРАВДА И ХУДОЖЕСТВЕНА ПРАВДА

Изкуството не преповтаря действителността, а влиза в особени, естетически взаимоотношения с нея. То обобщава жизнените факти и явления, синтезира ги, претворява ги, за да разкрие тяхната вътрешна същност, характерното и общото в тях, дълбоката жизнена правда. И тук напълно естествено възниква въпросът, който има основно значение за литературната теория и за разбиране особеностите на художественото творчество: що е жизнена правда и що е художествена правда, в какво съотношение се намират те помежду си.

От материалистическата философия знаем, че обективната действителност съществува с две свои страни: същност и явление. Същността - това са вътрешните органически връзки между явленията, общото и закономерното в тях, онова, което определя смисъла и стойността, което е устойчиво и повтарящо се в многообразието, обуславя насоката и характера на развитието на явленията в природата и обществото. Тези същности в обективната действителност се изявяват в конкретни факти, случки, взаимоотношения, т.е. в конкретни явления, които са и тяхната форма. Явлението всякога носи в себе си определена същност или по-точно част от нея. Но наред с общото и закономерното, то съдържа и чисто индивидуални елементи, които придават специфичност и неповторимост в проявата на същността. Тези индивидуални елементи могат да бъдат и случайни по отношение на общото, на същността и да затрудняват нейното отчетливо разбиране. Поради това няма пълно покритие между същност и явления. По начало същността не се изявява изцяло непосредствено в явлението. Необходимо е зад индивидуалното и многообразието да се открие основното, закономерното, да се изследват

вътрешните връзки, устойчивото и определящото. "Ако формата на проявление и същността на нещата биха непосредствено съвпадали, то всяка наука би била излишна" - подчертава К.Маркс. Това означава, че същността на нещата в действителността не стои на повърхността на явленията, не може всякога лесно и направо да се открие. Описанието на живота така, както го наблюдаваме, рядко води до пълноценно отражение на обективните истини. Истинското познание е процес на проникване от външните явления към същността, на абстрахиране от частното и случайното, за да се навлезе в общото и определящото.

Ако от тази общофилософска постановка се върнем към въпроса за жизнената и художествената правда, ще трябва да кажем, че под жизнена правда ние не можем да разбираме действителността буквално такава, каквато тя се явява пред нашите сетива като конкретни факти, случки, прояви, а онова, което е скрито зад видимостта на тези факти, случки и прояви, онова, което е общо, истината за цяла група сходни явления. Поради това и механичното, натуралистично описание на съществуващите явления е далече от дълбокото отражение на обективната действителност с нейните същности, не разкрива истинската жизнена правда.

Художествената правда на първо място е тъкмо вярното отражение на същността на обективните явления. По отношение на съдържанието между жизнена правда и художествена правда не съществува принципна разлика. Не може да бъде правдиво и пълноценно онова художествено произведение, оня художествен образ, който не носи в себе си истината за същността на явленията в живота, който изопачава жизнената правда, фалшифицира я. Като истина отношението между жизнена и художествена правда е такова, каквото е отношението изобщо между обективния закон и неговото адекватно отражение в човешкото съзнание, т.е. едното съществува обективно и независимо от субекта, а другото е

идеален, в смисъл на "присаден" в съзнанието образ на обективно съществуващата истина.

В центъра на художественото отражение стои човекът. Изкуството има за задача да разкрие преди всичко същностното в човешката личност и в неговото битие. А човешката личност е съвкупност от обществени отношения, което означава, че да се разкрие правдата за човека е необходимо да се проникне в неговата социална и психологическа същност. Жизнената правда като цел и обект на художественото творчество - това е главно истината за социалните и психологическите процеси, закономерности. Изкуството за разлика от науката няма за задача, нито е способно поради своите особености да разкрие закономерното в природата. Онези истини за физическите, химическите, механичните, биологичните и пр. природни закони и процеси, които то ни дава или са случайни и повърхностни, или са твърде ограничени и дилетантски. Когато Ф.Енгелс говори, че от "Човешка комедия" на О.Балзак е научил повече, отколкото от всичките тогавашни статистици, икономисти, историци, той има предвид познанието, което художникът дава не за обективната действителност изобщо, а за определен кръг от нея, за обществено-социалните, икономическите, политическите явления, т.е. за онези, които са свързани с човека като социална категория.

Следователно, когато става дума за жизнената правда в едно художествено творение, имат се предвид на първо място явления от социален и психологически порядък. Никому не би и хрумнало да иска от художника да разкрива същността на природните явления, на електричеството например или на химическите реакции. Човекът е основният обект на художественото отражение и всичко, което е в неговата същност като социално и психологическо явление, се разкрива в дълбочина и закономерност. Показвайки човека в социалната му същност чрез действия, отношения, чувства, мисли, които го характеризират като

"съвкупност от обществени отношения", писателят се добира по непосредствен път до икономическите, социалните, обществените, психологическите закономерности. Защото същността на определена социална категория не е нищо друго освен общото за определена група от хора.

Като обяснява в какво се състои заслугата на Марксовото икономическо учение, Ленин пише: "... действията на "живите личности" в рамките на всяка такава обществено-икономическа формация, действия безкрайно разнообразни и като че ли неподдаващи се на никаква систематизация, бяха обобщени и сведени към действията на групи личности, различаващи се помежду си по ролята, която те играят в системата на обществените отношения, по условията на производството и следователно по условията на тяхната жизнена обстановка, по онези интереси, които са определили тези обстоятелства - с една дума, "към действията на к л а с и т е, борбата на които определя развитието на обществото."[1]

Същите тези закони, които Ленин отбелязва за научното проникване в същността на социално-икономическите явления, са характерни и за изкуството, разбира се, реализирани по специфичен начин. Защото да се разкрият отношенията между обобщени, типизирани характери това означава по същество да се отразят отношѐнията между онези социални групи, въплъщение на чиято същност са тези типични характери. Икономическите и социалните процеси се извършват обективно и независимо от желанията на хората. Но те не съществуват извън човешкото общество. Няма ли хора - не може да има нито икономически, нито социални, нито политически процеси. В общественото производство на своя живот - посочва Маркс - хората влизат в определени, необходими, независещи от волята им отношения - производствени отношения. Съвкупността от тези отношения съставлява икономическата структура, базата в обществото, върху което се възвишава идеологическата и духовната надстройка. Оттук

вярното разкриване на човека, на неговата социална и духовна същност води до отразяване и правдата на обективните социални и психологически закономерности, до голямото познание. В този смисъл художественото творчество притежава същите възможности да прониква в дълбочините на живота, както и науката. Художествената правда като отражение на обективните социално-психологически истини е равностойна на научната, а в някои случаи, поради силата на непосредствения реалистичен метод, може и да се извисява над успехите на учените в определен исторически етап, както е при Балзак и съвременните му историци, статистици и пр.

Как успява художникът, който изобразява конкретни и индивидуални герои, отношения, чувства, мисли, да проникне в общото? Нали знаем, че в края на краищата закономерното, общото, същностното е една обективна абстракция и не се проявява изцяло в единичното и конкретното явление? Нали ако се описват индивидуалните явления, съществува опасност да се изпадне в натурализъм, в повърхностно регистриране?

За учения пътят е известен - наблюдавайки множество конкретни явления, осмисляйки отделните факти, той се освобождава от частното, случайното, единичното, за да разкрие в абстрактно-логическа форма закономерното. Художникът не върви и не може да върви по същия път. Ако той отстрани конкретното, индивидуалното в явленията, би лишил творбата си от основното и специфично нейно качество - непосредствената възприемаемост.

Оттук вече започваме да навлизаме в отликата между научното и художественото отражение, в разликите между жизнена и художествена правда. Ученият се придържа към жизнената правда не само като същност, като съдържание. Той не може да излезе извън рамките на онова, което е дадено в обективната действителност. Той може да се обстрахира от единичното, конкретното, за да проникне чрез абстракцията по-дълбоко в общото

Но когато трябва да подкрепи изводите си, когато трябва да илюстрира общите истини с конкретни примери, той се придържа стриктно към действителните факти и явления. Ученият не може да промени нито едно реално лице, нито една историческа дата, нито местодействието на събитието, нито конкретното му протичане.

Не е така при изкуството. Писателят взема от действителността правдата, истината, същността на явленията, но той не е задължен да повтаря формите, в които се е проявила реално тази правда, да копира видимостта на живота, т.е. той не е длъжен да отразява жизнената правда в същите онези характери, обстоятелства, случки, проявления, в които тя съществува в обективната действителност. Защото тогава частното, единичното би затрупало общото, закономерното и художественото отражение не би стигнало до същината. Художникът открива такива нови форми на изява на същностите, които в своята конкретност, индивидуалност и неповторимост разкриват най-ярко общото, типичното. Художественият образ не е само едно отражение на реалната действителност, в същото време той е и едно творение, една нова, несъществувала преди това художествена действителност. Героите, които рисува, конкретните мисли и чувства, които вълнуват тези герои, взаимоотношенията и обстоятелствата, в които попадат, в голяма степен са измислени от самия творец безспорно въз основа на един жизнен опит. Никога и никъде в реалната действителност не е съществувало село Борово, нито Нако, нито Марин и Игнат, или който и да е от героите в романа на Крум Велков. Писателят е познавал нашата обществена и социална действителност по времето на септемврийското въстание от 1923 г., разбирал е причините, които са го обуславяли, икономическите и политическите отношения между класите, той е наблюдавал сходни живи хора в обществото, с техните възгледи, психология, битие и поведение, заимствувал е много черти от реалния живот. Но точно такива личности, които да са постъпили

по същия начин, да са ги вълнували точно такива мисли и чувства, да са казали точно такива думи, да са проявили същите действия и жестове едва ли е имало в реалността. Крум Велков сам е сътворил характерите, сам ги е накарал така да действуват и преживяват, за да може по-дълбоко и по-обобщено да отрази истината за времето и хората от описания исторически момент.

Творческата измислица е не само специфичен белег на изкуството, тя е негов необходим и задължителен принцип. Без творческа измислица, подчертава М. Горки, изкуството е немислимо. Без нея е невъзможно да се стигне до художественото обобщение, да се разкъсат веригите на фактологията, на частното и случайното, а както ще видим по-нататък, без творческата измислица не може да се внуши и естетическата истина за света. Без нея художникът е неспособен да излезе извън неразрешимото инак противоречие между единичното и общото, между индивидуалното и типичното, защото ако животът се пресъздава в неговите реални единични форми, няма да се постигне обобщение, а образът ще бъде повече или по-малко копие на единични лица и явления. От друга страна, без нея художникът не би разтърсвал въображението на читателя, не би влиял неотразимо на неговите емоции, изобщо изкуството би се лишило от своето естетическо обаяние. Интересен епизод разказва съветският писател Леонид Борисов. Още съвсем млад той занесъл първия си белетристичен опит на известния писател А.И. Куприн. След като прочел разказа, Куприн му казал: "Ти, приятелю, си забравил, че си съчинител. Да, да - в конкретния случай ти си бил съчинител. И би победил, ако не бе намислил достоверно, съвсем точно да предадеш случилото се така, както то е било в действителност. Така може да се предава на съседа, на своя приятел, но нали ти си съчинител, ти съобщаваш на целия свят!

Ето такива ми ти работи!

- Следователно - го прекъснах аз - на мене е позволено и да излъжа?

- И дори да излъжеш - уточни Куприн."

Художественият образ като отражение на действителността се изгражда по своеобразен път. В една малка народна песен певецът е създал следния трогателен образ:

Заплакала ми овца рогуша,
олелей леле, дори до бога!
- Дори ми беше овчар неженет
трева си пасех сѐ детелина,
вода си пиех по изворите,
пладне пладнувах под зелен явор.
От како ми се овчар ожени,
я си сѐ ода покрай селото,
трева си паса покрай мегите,
вода си пия по речищата,
пладне пладнувам покрай стрехите!

Със силен лиризъм е разкрита превратността на една съдба, истината за битието на човека в неговото ергенство и след женитбата му. В тази лирическа миниатюра откриваме богато житейско и психологическо съдържание. В ситуацията, в чувствата и мислите, в поетическата идея на песента намираме художествена убедителност, жизнена правда, проникване в човешката психология и реалното битие.

Всъщност народният певец ни е "излъгал", той е съчинил конкретния случай. Онова, което е показал, е невероятно и невярно, то нито се е случило точно така в действителността, нито би могло изобщо да се случи. Къде се е чуло и видяло овца да скърби, да мисли, да говори и плаче? Всичко това е измислица, фантазия, от което обаче изкуството не губи, а само печели.

Художественият образ не винаги отразява действителността така, както тя съществува или дори може да съществува. Тя понякога се видоизменя неузнаваемо от творческото въображение на писателя. За такива случаи твърдението, че изкуството отразява живота във формите на самия живот е неточно. То трябва да се разбира само в смисъл, че както реалните явления са конкретни и непосредствено съзерцаеми, така конкретни са те и в изкуството. Както е възможно някой човек - прост и нестеснителен, същевременно скъперник и използвач - да се присламчи към някоя групичка и да си изпроси нахално нещо, така и бай Ганьо на А. Константинов по просташки хитроумен начин изпросва ту круша, ту цигара. Или както птиците могат да летят, така и фантазията на народния поет прави да се носят из въздуха коне или вълшебни килимчета. Художникът създава един несъществувал и непознат преди това свят, който може като вероятност да се схожда с реалния, но който може и да не се схожда и за който изобщо не е задължително непременно да се схожда, свят, в който овцата говори, скърби и мисли, русалки се влюбват в овчари и им отмъщават, вампири душат хора, богове населяват Олимп и се месят в човешките отношения, човек се изкачва с балон на луната, пътува в утробата на кит и т.н. и т.н. Навсякъде тук се сблъскваме с една действителност измислена, фантастична. Не навсякъде обаче фантастиката е налице и играе еднаква роля. Има литературни жанрове, в които тя е неимоверно ограничена и по същество невъзможна, например в очерка, в пътеписа или автобиографията. Другаде тя е необуздана, вътрешен задължителен елемент на жанра.

Трябва да се прави разлика между фантастиката и творческата измислица като принцип в създаването на художествения образ. Фантастиката означава създаване на герои, ситуации, отношения, които са изобщо невероятни, невъзможни по законите на природата и тя е само един частен случай в творчеството,

докато творческата измислица означава да се създадат чрез въображението такива характери, ситуации, взаимоотношения, картини, които просто не са съществували в същия вид в реалната действителност, називисимо дали те са възможни или невероятни. Творческата измислица именно в този смисъл е всеобщ принцип и обхваща всички литературни жанрове и художествени форми. В метод като реалистичния тя е по-ограничена и условността е толкова правдоподобна, че читателят не я възприема като измислица, а като нещо действително станало. При романтизма тя е извънредно подчертана, хвърляща се рязко на очи, дори действителните герои и ситуации изглеждат като измислица. Размерът и характерът на творческата измислица зависи както от художествения метод, от писателския натюрел, така и от особеностите на жанра, на сюжета и идеята на конкретната творба.

Иван Вазов например се придържа твърде близко до реалната действителност. Героите, които изобразява са почерпани обикновено направо от живота, пресъздадени са с техните реални черти, мисли, поведение. Понякога писателят ги оставя в произведенията си дори със собствените им, същински имена. Но и в неговото творчество измислицата заема своето място. Срещаме я най-напред в сюжетите, във взаимоотношенията между героите. Онези реплики, мисли и чувства, движението на психологията и поведението в цялата тяхна неповторимост само в общ план се схождат с реалното, но в художествената си конкретност те са създадени от въображението на писателя, от неговото хрумване, от способността да дава непосредствена плът на характерни социални и психологически процеси. Един автор като С. Моам, който изглежда е сроден като тип писател в това отношение на Вазов, изповядва: "С голяма сила на въображението аз не съм надарен. Аз вземам живи хора и измислям за тях ситуации, трагически или комически, произтичащи от техните характери. Може да се каже, че те сами измислят за себе си истории."[1]

[1] Сомерсет Моэм. Подводя итоги, М., 1957, с.69.

Както се вижда, дори Моам, който смята, че е лишен от голяма сила на въображението не може да мине без творческата измислица.

Когато четем реалистичните и правдиви разкази на Елин Пелин, изпитваме непрекъснато усещането, че всичко това е станало действително, че той разказва за реални лица и събития. А и самият писател в много случаи посочва реалния източник на своите произведения. Всъщност обаче творчеството му в най-голяма степен се опира на художественото въображение, на измислицата. В един разговор с проф. С. Казанджиев, като става дума, че Й.Йовков ходел във Военния клуб да наблюдава военните, за да ги описва после по-точно в произведенията си, Елин Пелин признава: "Аз не правя такива наблюдения, нито си служа с тях някога в работата си. Н и т о е д н о м о е л и ц е н я м а с ъ о т в е т с т в и е в м о я о п и т. в с и ч к и с а и з м и с л е н и. Само имена съм вземал от познати лица и някои моменти, които само са ми давали повод за нещо. Например ето как додох до разказа си "Камбаните на света Богородица". Бях в един манастир за празника му. Преди да започне сутринната служба, седяхме на един чардак в двора. По едно време излезе игуменът и започна да бие камбаните с едно въже, отдолу. Като го гледаж така, мина ми през ума: какво ли ще е игуменът да тегли въжето, да удря езиците в камбаните, а те да не издават никакъв звук? Това хрумване ми направи силно впечатление. После си помислих, че това би било чудо и то би могло да се мотивира само с някакъв грях. Оттук и тръгнах. По-нататък останалото ми се наложи като че само. Нито имаше там майка с болно дете, нито нищо. В с и ч к о е и з - м и с л е н о... Писателят трябва да познава изобщо човека и да умее след това да му дава хиляди превъплъщения. Не е необходимо да познава тоя или оня, а човека. Ако нещо трябва да знае от живота, ако трябва да наблюдава - то е една или друга "среда", една или друга атмосфера, едно или друго съсловие,

в което ще превъплъти "човека". Копираният, реален човек не е интересен. В литературата той те занимава както обикновената беседа край масата, както хубавият разказ на някой приятел, само докато трае - след това бързо се забравя. Трайно и ценно е всъщност онова, което е създадено, сътворено и "измислено" от художника без непосредствено съответствие в действителния живот. Например дон Кихот, Тартюф, Скъперникът и пр."[1]

Да оставим настрана въпроса дали "трайно и ценно" е единствено само онова, което е "измислено от художника без непосредствено съответствие в действителния живот". Очевидно Елин Пелин пресилва нещата, за да постави ударението само върху едната страна, само върху един тип художествено сътворяване. Още повече, че на друго място, като подчертава значението и ролята на въображението в изкуството, самият той изтъква необходимостта да се познава живота. "Изобщо въображението помага, но според мен трябва да знаеш действителността, да познаваш живите хора. Тия живи хора трябва някак си да ги познаваш... И по този начин, като познаваш хората и живота, можеш да напишеш за различни неща, може да ти дойдат различни интересни теми."[2]

За нас важното в случая е, че реалистът Елин Пелин посочва открито и категорично голямата роля, която играе в художествената литература творческата измислица, че там тя е необходим и задължителен елемент.

Как се осъществява творческата измислица и какво е нейното значение при изграждането на художествения образ и при отразяването на действителността се вижда от друг един пример, който Елин Пелин дава с разказа си "Пролетна измама". За възникването му писателят говори:

"Имаше един телчар в нашето село, може би най-бедният човек в селото, обаче един оригинален човек, извънредно много

[1] С. Казанджиев, Срещи и разговори с Йордан Йовков, с. 28-29.

[2] Елин Пелин, Как пиша, "Български писатели за литературата и литературния труд", 1967, т.I, с.372.

умен и - как да ви кажа - любовчия. Той имаше слабост към женския пол. Затова обичах с него да си приказвам. Разправяше ми интересни работи. Бай Митре се казваше. Той ми викаше: "Е, бае, ела утре, аз ще бъда там и там с телците, да си поприказваме. И ти сладко приказваш, ама и много сладко слушаш". И аз ходех при него и си приказвахме. И като си приказвахме веднъж така, в една нива насреща - ама се вълнуват хубаво нивите от вятъра - нещо се мярна; ту се белне, ту се скрие. И той, какъвто беше: "Това е някоя жена" - каже. Рекох: "Бай Митре, това е истина някоя жена. Това е нивата на еди-коя си - имаше една красива булка - дали не е тя?" Рекох: "Я иди да видиш; аз ще ти паса телците, ти върви да видиш." И понеже той беше човек така, с чувство, припна. Беше един симпатичен човек, късичък, много беден, припна бос нататък - отиде. Видях по слога: така дебне, насам-натам гледа. По едно време се връща и се смее. Казва: "А бе знаеш ли каква излезе тая работа! Една бяла забрадка се вижда в нивата, а то една конска глава ми се озъби." Селяните имат обичай да турят конска глава в нивата на кол и това е един вид магия: да не урочасват посевите. Това често пъти сте го срещали по полето като ходите. "А бе - каже - не беше булката. Озъби ми се една конска глава." Посмяхме се, поприказвахме.

Оттам ми дойде хрумването за "Пролетна измама" - разказа за калугера, който отива сутрин на разходка и вижда в нивата нещо да се белее. Това е една хрумване, една идея."[1]

Всеки, който е чел внимателно разказа на Елин Пелин вижда не толкова близостта, колкото голямата качествена разлика между действителната случка и произведението, между онова, което е било в живота и художественото му отражение. Елин Пелин е променил героя и обстановката, цялото идейно-психологическо съдържание. В произведението си писателят разказва за

---

[1] Елин Пелин, Как пиша, цит.книга, т.I, с.371.

ин калугер, отец Игнатий, който през ранна пролетна утрин излязъл в полето. Всичко наоколо е пълно с жизнени сили, навсякъде той открива следите на непринудена радост. Отец Игнатий също е обхванат от пролетно настроение, надига често павурчето с ракия. Духът му се освобождава от условностите и етикета и неговата мисъл, неговото въображение тръгва свободно по собствената си пътечка, която извива изпървом към село, спира се на хубавата вдовичка. завъртва се в шеговитата и еротична песенчица "Да има ех, да срещна ех, една жена..." и го кара разчувствуван да разговаря с кончето си за любовта и младостта. И ето в такъв момент съвсем естествено на отчето се мярка бяла забрадка в нивата. След едно нетърпеливо промъкване той се изправя пред озъбената конска глава, която безучастно се надсмива и над бликналите му плътски желания, и над неговия "аскетизъм", и над покварената му природа.

Какво е измислил, какво ново е внесъл писателят по отношение на действителната случка и защо не е описал заблудата на самия бай Митре? Преди всичко Елин Пелин е обосновал художествено цялото действие. И разбудената природа, и опиянението от ракията, и характерът на калугера логически водят до "пролетната измама", която сега не е чиста случайност, а правдоподобна, вероятна и многозначителна. Но има нещо по-важно, което именно засяга идейното съдържание и оправдава измислицата. Ако писателят се ограничеше с истинската случка, би описал просто един анекдот, интересен, но незначителен и нехарактерен, който не крие в себе си значимо идейно съдържание и не отразява голямата истина за живота и социалните явления. Защото фактът, че бай Митре, този последен селски бедняк, имал "слабост към женския пол" и поради това изпаднал в комично заблуждение, се отнася единствено за неговата индивидуална личност, ала няма отношение към социалната му същност. Ето защо Елин Пелин, художникът критически реалист, като използува познатата му случка за сюжетна канава на разказа,

измисля друг социален герой, типичното за когото се разкрива ярко в един такъв епизод на комична заблуда.

Преди всичко трябва да се подчертае богатото идейно-естетическо съдържание на разказа, неговото "философско звучене, Тук има осезаема шеговитост. Но зад шегата не можем да не доловим ясна идейна концепция за живота и човека, Съпоставят се два свята, две философии: аскетично-религиозната и жизнерадостно-епикурейската. Отец Игнатий, приел с калугерското звание и задължението да се подчинява на религиозните аскетични норми, бива облъхнат неотразимо от неподправената радост на живота. Събудената природа раздвижва неговия непосредствен жизнен инстинкт, като човек той се разчувствува, отдава се свободно на пролетното опиянение. Така писателят показва несъстоятелността на аскетично-религиозната философия, утвърждава тържеството на естествените човешки влечения. Но с това идейното и жизненото съдържание на разказа не се изчерпва. Елин Пелин не случайно свързва случката с представител на калугерското съсловие. Пролетното утро разбужда не само естествените човешки чувства на отец Игнатий, но и съдействува да падне маската на лицемерието и скриваната морална разпуснатост. Нека припомним такива детайли - в това ранно утро под ръка на калугера обезателно се намира павурчето с ракия; пролетта събужда у него не някакви високи помисли за естествената радост в живота и за смисъла на човешкото битие, а похотливи желания, които именно карат въображението му да се отплесне към хубавата вдовичка от село, устата му да тананика сладкогласно еротичната песничка "да има ех, да срещна ех, една жена", пред погледа му да се провижда женска забрадка. Всички тези съвсем небогоугодни мисли и чувства са възбудени от пролетното утро, но те са били предварително заложени в характера на героя. Тъкмо поради това случката за "пролетната измама" придобива и изобличителен оттенък, една неприкрита ирония и към противоестествеността на аскетизма на духовните братя, и

към тяхното лицемерие, което скрива похотливостта. Писателят по този начин не разказва просто един шеговит анекдот, а обобщава присъщото за една социална категория и за човека изобщо.

Както се вижда, творческата измислица, която Елин Пелин е вложил в разказа, му е помогнала да се издигне над анекдотизма и натурализма, да проникне по-дълбоко в социалните истини и в човешката психология, да изпълни творбата си с много по-значително идейно и жизнено съдържание; с други думи, да отрази по-вярно и вглъбено жизнената правда.

Между жизнената правда и художествената правда съществува неразкъсваема връзка. Ако писателят не разкрива жизнената правда, не може да създаде пълноценно художествено произведение. Но както вече беше отбелязано, жизнена правда и жизнен факт не е едно и също. Когато изискваме художественият образ да бъде верен на жизнената правда, ние имаме предвид той да отразява същностите, общозначимото, смисъла. Те съществуват обективно, независимо от субекта-художник и неговата задача е да ги разкрие вярно и пълнокръвно: изводите, които внушава чрез творбата си, да съответствуват на обективните тенденции и истини. Тук измислицата, преиначаването не само че няма място, но е и вредно, прави художествения образ фалшив, изопачаващ. Писателят е длъжен да открие най-ярката и емоционално въздействена форма, за да пресъздаде жизнената правда в цялата й сила и отчетливост и за да бъде почувствувана тя непосредствено. И тъкмо тук е царството на художествената измислица. Чрез нея се създава един поетически свят, който е нереален и условен, който няма свое съответствие в действителността. Когато четем едно произведение, не е необходимо да си задаваме въпроса дали описаното някога се е случвало, дали героят е съществувал действително. Условността на художественото изображение трябва да се приеме като нещо естествено за изкуството изобщо, а не само за определени жанрове, научно-фантастичните или за народните приказки например.

Впрочем условността в изкуството никога и от никого сериозно не се е отричала. Но тя се е разбирала различно от представителите на отделни направления в литературата и литературната теория. Субективните гледища често пъти са се издигали като всеобщи и задължителни норми. Според едно от гледищата условността има строго определени граници. Тя може да засилва някои реални черти, да събира в едно разпръснати жизнени факти, но образът винаги е длъжен да създава илюзия за възможно и реално, за правдоподобност и сходство с реалната действителност. Още Аристотел в своята "Поетика" изтъква, че поезията има "философски", обобщителен характер, защото не копира реалните явления, а създава нови образи "по вероятност и необходимост". Тъкмо с това определение античният мислител е поставил и първите изисквания – художественият образ да отговаря и на логиката на живота, и на формите на живота, да бъде вероятен, правдоподобен, възможен. Същото гледище продължава да се утвърждава през вековете, за да стигне като аксиома и у мнозина съвременни литературоведи и писатели. В лекцията си "За дреболиите в писателската работа" Г.Караславов говори на младите писатели: "Художественото произведение трябва да бъде написано така, така да бъдат съчетани всички елементи в отделните жанрове и моменти, герои и образи, факти и събития, преживявания и разсъждения, че да не предизвикват абсолютно никакво съмнение у читателя. Читателят трябва да вярва на автора. А за да му вярва, всичко в художественото произведение трябва да бъде п р а в д о п о д о б н о. И най-незначителната неправдоподобност може да събуди у читателя съмнение."[1] Оттук не следва, че се отхвърля художествената измислица, ролята на фантазията, а само че тя не трябва да излиза извън рамките на онова, което би могло да се срещне

---

[1] "Българските писатели за литературата..."1964,II, с. 314.

в живота, което наподобява реалните явления. В същия дух говори и Й. Йовков пред С. Казанджиев: "Аз сам давам по-голяма цена на това случайно хрумване, на сляпото, неочаквано движение на творческата фантазия. Него смятам за истинско творчество, другото е вече копиране. *Всичката работа е да дадеш тия творения на фантазията тъй, че всекиму да се стори, като че се касае за действителни лица или събития.*"[1] Всички цитирани автори от Аристотел до Карасл́авов не отричат въображението, измислицата, дори Йовков, подобно на Елин Пелин смята, че без нея не може да се постигне истинско изкуство, но в същото време всички те изискват измисленото да създава илюзия за пълна достоверност, събитията и лицата да изглеждат като действително съществували.

Едно друго гледище обаче отива в противоположна крайност. Обикновено то се е застъпвало от представителите на идеалистическата естетика. Излизайки от погрешния принцип, че изкуството не е отражение на действителността, а още по-малко нейно подражание, те отхвърлят всякакви граници за творческата измислица. В "Упадък на лъжата" О. Уайлд с думите на Вивиан оповестява: "Изкуството достига пълно съвършенство в себе си, а не го дири във външния свят. То не може да се оценява с някаква външна мярка на сходство с действителността. То е поскоро покров, отколкото огледало. Изкуството има цветя, които не познава нито една гора и птици, които не биха се намерили нито в една горска усоя. То създава и разрушава цели светове и може да снеме луната от небето с помощта на една пурпурна нишка... Нему принадлежат "форми, по-реални от живия човек" и ония висши първообрази, чиито несъвършени подобия са видимите предмети. Природата в очите на изкуството няма нито

[1] С. К а з а н д ж и е в, цит. книга с. 30, подчертано от мен – Г.М.

закони, нито еднообразие. Когато поиска, то може да прави чудеса; на неговия зов чудовищата излизат из глъбините. Стига да заповяда - и миндалът ще разцъфне сред зима, а узрелите ниви ще се покрият със сняг. По негова повеля студът слага своя сребърен пръст върху пламтящите устни на юни и крилати лъвове пропълзяват из пещерите на индийските хълмове. Дриадите поглеждат с любопитство от гората, когато то минава оттам, и мургавите фауни се усмихват загадъчно при неговото приближаване. Пред него се покланят богове с ястребови глави и редом с него скачат кентаври."[1]

Безспорно от тия две основни гледища много по-приемливо и близко за нас е първото, което излиза от теория на отражението и схваща изкуството като познание, набляга на връзката между жизнената и художествена провда. Но взети като всеобща формула трябва да признаем, че те и двете абсолютизират само отделни черти на художественото творчество. Първото - близостта на изкуството с действителността, а второто - отдалечеността му от нея.

Безспорно преобладаващото число художествени произведения от нашата, пък и от европейската литература се придържат към принципа за правдоподобност на художественото изображение. Обаче още в народното творчество срещаме многобройни примери, които не следват стриктно този принцип. Гръцката митология, както и всяка митология е изцяло изградена върху свободната творческа измислица, която не се придържа към вероятното и правдоподобното - като се започне с многобройните богове, плод на народната фантазия, и се свърши с техните невероятни приключения и действия. В много наши народни приказки срещаме също такава неправдоподобност и изцяло измислени същества и ситуации. В тях животните говорят, разсъждават, правят добро или зло с умисъл, дърветата раждат златни ябълки;

[1] Оскар Уайлд. Упадък на лъжата, сп,"Везни"т.I,с.166.

кокошките снясят златни яйца, хората попадат в подземни царства, където се борят с триглави лами и откъдето ги изнасят благородни орли и т.н.

Може да се отговори, че в такива произведения поради особения жанр фантастиката играе изключителна роля. Това е така, но то идва само да докаже, че тук условността е намерила своята най-крайна и изострена форма. Неправдоподобността е невероятността в тях не отрича общия принцип, само го доказва. Защото без да стига чудесиите и фантастиката от подобен тип, изкуството проявява същия принцип в другите жанрове дори и там, където не всякога на пръв поглед го откриваме. Има някои видове изкуства като операта например, които са изцяло условни.

В една народна песен се пее:

Я снощи, мале, замръкнах
из горна, долна махала,
низ тиха бела Дунава.
Дунава мътно течеше,
дръвя и кладя влечеше.
Едно ми дърво китнато,
китнато, та столовато,
лискье му, мамо, лъщяха
като на мома лицето,
на млади булки дулбено.
Под дърво, мамо, седяха
сто и седемдесет юнаци,
шарено ягне ядяха
и руйно вино пияха.
Войводата ми говори:
"Дружина вярна й сговорна,
като едете, пиете,
ми пада ли ви на сърце -
мене на сърце не пада.

Хайдете, холам, да идем
в Търново града голяма,
да идем мома да земем.
Ний ще я нея излъжем,
ще хи дадеме със ока,
със ока жълтици
и шиник бели грошове."

Никак не е трудно да се забележи, че целият този сюжет със ситуацията и дори с намеренията на хайдутина е изпълнен с алогичности, неправдоподобности и невероятности. В никаква логика, в никакви обективни закономерности не се побира твърдението, че героят замръкнал едновременно и в горна и в долна махала, и по Дунава, че реката влачи такова китнато дърво, щото под него се побират сто и седемдесет юнака, които не правят друго, а ядат и пият и кроят планове как да отвлекат мома от Търново. Но едва ли някой ще се усъмни, че пред нас е пълноценна художествена творба, в която по поетически начин е разкрит копнежа на хайдутина по лична радост. Идеята на песента, психологията отговарят на действителността, но сюжетът и ситуациите влизат в противоречие с елементарните закони на живота.

В съвременната ни литература разказите на Й.Радичков по най-категоричен начин защищават възможността да се пише, без да се спазва изискването за достоверност и правдоподобност. За епиграф на сборника си "Свирепо настроение" той поставя израза "Бъде невероятен!" и като художник се придържа към него. Тия верблюди, тия черказци, приключенията на Гоца Герасков, историите със селяните, с патицата, с кучето и т.н. постоянно се откъсват от реалността, въвличат ни в един свят, където правдоподобното и неправдоподобното се преплитат в чудна смесица, за да ни върнат към особеностите на народното творчество. И все пак

докато черказките разкази напомнят за приказката и притчата и в самия жанр носят откритата измислица, то в творба като "Последно лято" условността е в съвсем друг план - не толкова в ситуациите и приключенията, колкото във възприемането на света, в изживяванията, във виденията, в които реално и нереално органически съжителствуват, където хора и животни, одушевени и неодушевени свят се сливат в някаква непреодолима халюцинация.

Всичко това доказва, че условността в изкуството е всеобщ принцип, който има своите различни превъплъщения - от правдоподобната измислица до напълно свободната. И ако има някакъв задължителен критерий, ако могат да се поставят някакви граници, то не е за мярката на художествената измислица, а за нейното съдържание, за нейната функция и смисъл.

Да отхвърлим тезиса за "абсолютната правдоподобност" и да защитим принципа за условността, която в известни случаи влиза в противоречие с вероятното и правдоподобното, не означава да приемем гледището на О.Уайлд, на идеалистите за пълната автономност на изкуството и за отчуждеността му от реалната действителност. Необходимо е да се разграничава условността като естетически принцип на художествената форма от изискването за вярно отразяване на истината на живота, правдоподобността като художествено изображение от правдивостта като художествено съдържание. За идеалистите свободата на творческата фантазия означава пълно откъсване от правдата на живота, развихряне на субективизма, на авторовите приумици. Ние, разбираме условността на изкуството по принципиално различен начин - тя може да бъде свободна, да не се съобразява с някои външни факти и черти на явленията в реалната действителност. Но тя трябва да води към по-ярко, по-синтетично и дълбоко разкриване скритите същности на живота, да внушава верни идеи, изведени в последна сметка от обективната действителност. Фантастична и неправдоподобна е гръцката митология

със своите герои и сюжети, но какви дълбоки прозрения я изпълват, какво философско проникване в природата, обществото и човешката психология е скрито в нея! Ето защо и днес, дори след толкова хилядолетия тя продължава да бъде неизчерпаем извор на мъдрост и познание. Новелата "Последно лято" на Й. Радичков е изпълнена с невероятности и със своята непривичност шокира ония читатели, които са възпитани в духа на "абсолютната правдоподобност". Обаче непривична по форма, тя успява по подчертано синтетичен художествен път да разкрие истината за психологията, мисленето и битието на ония консервативни селски слоеве, които се блъскат в бреговете на новото в нашия живот, които не могат да приемат настъпилите прогресивни изменения в социалистическата действителност, съпротивляват се поради идейната си и духовна изостаналост и които неминуемо търпят крах в обществения и дори в личния си живот. Нима това не е едно дълбоко правдиво произведение, което разкрива истината за нашата съвременност?

Условността в изкуството не влиза в противоречие с принципа за отражение на жизнената правда, а напротив – е принцип, който спомага тя да бъде разкрита по-дълбоко, по-пълно и по-синтетично. Няма граници за творческата измислица. Правдоподобността или неправдоподобността сами по себе си не са белег за правдивост на художественото съдържание. Важното е зад видимостта на изображението, зад поведението и психологията на героите да се крие една обективна истина, която съответствува на истината в реалната действителност.

Но дали функцията на творческата измислица в изкуството е чисто познавателна, само да спомогне разкриването на жизнената правда, разбирана като същностна истина за човека и обществото?

Представителите на гносеологическата насока в естетиката мислят, че "за да се изясни спецификата на изкуството, трябва преди всичко да се отговори на въпросите: к а к в о, к а к и за к а к в о познава изкуството, казано с други думи: какво е предмет на неговото познание, с какви средства, с какви методи се извършва това познание и на какви практически цели то служи."[1]

Че изкуството като отражение на действителността има голямо познавателно значение е безспорно и в този смисъл творческата измислица е подчинена на задачата да се проникне по-дълбоко в същностите на живота. Художествената правда носи в себе си познанието за жизнената правда. Но следва ли оттук, че отражение и познание са равнозначни, тъждествени, както е в науката? Че целите на изкуството се изчерпват само с гносеологията, с познанието?

От гносеологическа гледна точка познание имаме тогава, когато се прониква в закономерното, в същността на явленията. И понеже изкуството може да проникне само в същността на социалните и психологическите явления, свързани с човека, то от гледище на гносеологията функциите на творческата измислица би следвало да се ограничат само в рамките на познание на истини от социологически порядък. Но знаем, че изкуството има естетически характер, че то отразява естетическите качества на действителността и оказва специфично духовно въздействие върху човека. Нима като гледаме една пейзажна картина, ние търсим в нея непременно какво познание ни дава тя за местността, която рисува художникът или за природата изобщо? Нима когато четем стихотворението "Две хубави очи" на Яворов, ние изобщо си поставяме въпроса: какво познание дава поетът за тези две чисти моминскн очи, как осъществява художествено това познание и какъв е практическият смисъл на

[1]Очерки марксистко-ленинской эстетики,М.,1956,с.105.

това познание? Очевидно съдържанието и смисълът на една художествена творба не се изчерпва с гносеологията. А това ще каже, че разликата между жизнена и художествена правда не е само в начина на изява на същността на явленията в реалната действителност и в изкуството, но и в тяхното специфично съдържание и цел.

Както вече е изтъквано, специфичен предмет на изкуството е обективната действителност с нейните естетически качества. Главен обект на художественото отражение е човекът, който е и носител на основните естетически качества, свързани с неговата социална и духовна същност - прекрасно, трагично, комично, героично, възвишено. А щом те са същностни качества: съвсем естествено тяхното разкриване свързва изкуството с гносеологията, придава му познавателен характер. Но естетическото не се изчерпва с прекрасното, трагичното, комичното, героичното, възвишеното, т.е. само с такива качества, които имат същностен характер. Естетическото е също така хармония, отношение, грация, съчетание на багри и ритъм. Редица философи и теоретици на изкуството от миналото, и то не единствено идеалисти, тъкмо в тези елементи търсеха обяснението на красотата, на естетичното. Д.Дидро вижда основата на прекрасното в порядъка, в съотношението, в съразмерността, симетрията. "И така - пише Дидро - аз наричам прекрасно извън мене всичко, което съдържа в себе си онова, от което се пробужда в моя ум идеята за отношение, а прекрасно за мен - всичко, което пробужда в мене тази идея."[1] Сходни разбирания срещаме и у английския мислител Едмунт Бърк. Той също иска да обясни естетическите явления със съотношенията, с движението на линиите и багрите. Ето как той обяснява определящите черти на някои от естетическите качества: "За възвишеното предметите се явяват огромни по своите размери, красивите предмети са сравнително малки; красивото трябва да бъде гладко и меко;

[1] Д.Дидро, Избранные произведения, М.,1951,с.377.

възвишеното - грубо и небрежно... прекрасното не трябва да бъде тъмно, грамадното трябва да бъде тъмно и мрачно;прекрасното трябва да бъде светло и нежно; грамадното трябва да бъде твърдо и дори масивно."[1]

Не можем да приемем изцяло определенията за естетическото на Дидро и Бърк, защото в тях има голяма доза метафизичност, абстрактност и неисторичност. Естетическото, особено що се отнася до категориите прекрасно, трагично, комично, е не само и дори не толкова съотношение, колкото съдържателна същност на определени духовни и социални явления. Но и двамата мислители засягат белези, които безспорно са характерни за естетическото като предмет на художественото отражение и като специфично съдържание на изкуството. Това ще каже, че художествената правда съдържа в себе си освен онова, което е социална и духовна същност на човека, още и такива качества, които благодарение на своята хармония, съразмерност, ритъм, съчетание от багри притежава естетическа стойност. Наред с гносеологическите същности художникът отразява и тези естетически страни на действителността и те логично се включват в съдържанието на художествената творба, в онова, което наричаме художествена правда. Смисълът им е не само и не толкова да ни дадат познание за живота, колкото да възбудят у нас естетическо преживяване, да утвърдят един естетически идеал, да ни въвлекат в света на красотата, да задоволят едни чисто духовни потребности. И тъкмо за да се постигне тази цел, художникът може твърде свободно да борави с външните жизнени факти, със суровия материал, да се отличава от непосредствено даденото в реалната действителност, за да навлезе и в естетическите тайни.

---

[1] Цитирано по статията на П.С.Трофимов "Възвишеното и прекрасното в естетиката на Е.Бърк" в книгата "Из историята на естетическата мисъл на новото време", С., 1960, с.21

Много интересни наблюдения и мисли в тази насока намираме в един разговор на Гьоте с Екерман. Двамата разглеждат пейзажа на П.Рубенс "Селяни, завръщащи се от полето". И двамата се възхищават от голямото майсторство на нидерландския художник, и двамата са покорени от красотата, която излъчва картината. На нея са изобразени в далечината светло небе, както бива при залез слънце. В дъното се вижда село и град в ярко вечерно озарение. В средата на картината минава път, по който се връща в селото стадо овце. Надясно купи сено и една кола, току-що натоварена. Наблизо пасат коне в хамути. Отстрана са пръснати на паша в храсталаците много кобили с техните кончета. Близо до предния край на картината стоят група дървета и най-после в самия преден план вляво са изобразени връщащи се за дома селски работници. Всичко това е взето от реалната действителност и изпълва жизненото съдържание на пейзажа. Но кое прави от него изкуство, а не да кажем една фотография, откъде извира естетическият ефект? При разбора на картината се оказва, че главното, определящото естетическо въздействие иде от светлината, от особеното осветление на хора и предмети. "Особено ярко за озарени връщащите се към дома работници на предния план, което дава прекрасен ефект." Това Рубенс е постигнал, като е поставил светлите фигури на тъмен фон. А този тъмен фон се е получил, защото дърветата хвърлят силна сянка срещу фигурите на селяните, И тъкмо оттук идва изненадата. От една страна, фигурите са осветлени откъм гърба и хвърлят сянка към групата дървета, а от друга - дърветата са осветени откъм дъното на картината и хвърлят сянка към фигурите. С други думи, светлината иде едновременно от две противоположни посоки, нещо, което е съвсем противоестествено и неправдоподобно. За да постигне естетическия ефект, за да превърне натуралната картина в изкуство, художникът е пренебрегнал законите на природата, влязъл е в противоречие с вероятното.

Навел своя събеседник на такава мисъл, Гьоте извежда докрай разбирането си за особеностите на художественото творчество и за отношението на твореца към обективната действителност:

"Тъкмо това е въпросът. това е, в което Рубенс е велик и с което доказва, че стои със свободен дух н а д природата и я трактува съобразно със своите висши цели. Двойната светлина е, разбира се, насилствено нещо и вие сте напълно прав да казвате, че това е против природата. Но ако това и да е против природата, аз същевременно казвам, че то стои н а д природата. Това е, казвам, смелото дързване на майстора, с което той по гениален начин показва, че изкуството не е напълно подчинено на природната необходимост, а има свои собствени закони.

Художникът - продължава Гьоте - трябва да изобразява подробностите на природата вярно и с благоговение, той не бива своеволно да променя скелета и положението на сухожилията и мускулите на едно животно, така че да се накърни свойственият му характер, защото това би значило да се унищожава природата. Но във висшите сфери на художествената разработка, когато една картина става истинска картина, той има право на по-свободна игра и тук той може да пристъпи дори към ф и к ц и и, както е направил Рубенс в тоя пейзаж с двойната светлина.

Художникът има към природата двояко отношение: той е едновременно неин господар и неин роб. Роб - доколкото работи със земни средства, за да бъде разбран; господар - доколкото подчинява тези земни средства на своите по-висши намерения и ги кара да им служат.

Художникът иска да говори на света чрез нещо цяло, но това цяло той не намира в природата, то е плод на неговия собствен дух или ако искате, навей от плодотворното дихание на бога.

Разглеждаме ли тоя пейзаж на Рубенс само бегло, всичко ни изглежда така естествено, сякаш е прерисувано направо от природата. Но не е така. Такава хубава картина никога не е виждана в природата, както е и един пейзаж от Пусен или Клод Лорен, които също ни изглеждат много естествени, но които също така напразно ще дирим в действителността."[1]

Може би подобна свобода на творческото виждане е присъща само за живописта, където основна естетическа роля играят светлосенките, съчетанието на багрите, композицията? Не, Гьоте има предвид не частен случай, а природата на изкуството изобщо в неговото отношение към действителността. Запитан от Екерман дали художествената фикция, която смело се използува за изграждането на художествения образ, важи и за литературата, Гьоте отговаря:

"Тук няма нужда да отиваме далеч. Мога да ви посоча такива с дузина у Шекспир. Вземете само "Макбет". Когато Леди Макбет иска да въодушеви съпруга си за дело, тя казва:

Аз съм откърмила деца -

Дали това е вярно или не, не е важно, но Леди го казва и трябва да го каже, за да придаде с това сила на думите си. В по-сетнешния ход на пиесата обаче, когато Макдъф научава вестта за загиването на домашните му, той извиква с дива ярост:

Той няма деца!

Тези думи на Макдъф са в противоречие с думите на Леди Макбет, но Шекспир не го е грижа за това. За него е важно всякога силата на речта и когато Леди Макбет, за да придаде сила на думите си, трябваше да каже: "Аз съм откърмила деца", също така трябваше за същата цел и Макдъф да каже: "Той няма деца!".

Изобщо - продължава Гьоте - не трябва да се отнасяме придирчиво и дребнаво към четката на живописеца или към

[1] Екерман, Разговори с Гьоте, С, 1966, с.217-218.

думите на поета. По-скоро трябва да гледаме и да се наслаждаваме на едно художествено произведение, рожба на смел и свободен дух, колкото е възможно със също такъв дух.

Така глупаво би било, ако от думите на Макбет:

Недей ми ражда дъщери -

вадим заключение, че Леди Макбет е едно съвсем младо същество, което още не е раждало. И също така глупаво би било, ако отидем по-нататък и поискаме Леди Макбет да бъде представена на сцената като такава млада личност.

Шекспир не влага в устата на Макбет тия думи, за да изтъкне младостта на Леди Макбет, а тези думи, както и приведените по-горе думи на Леди Макбет и на Макдъф, са казани само с реторическа цел. Те не искат да кажат нищо повече освен, поетът всеки път оставя своите лица да говорят онова, което е нужно тъкмо на т о в а м я с т о, което ще направи впечатление, без много и страхливо да се грижи и държи сметка дали тези думи биха могли да дойдат в привидно притиворечие с някое друго място."[1]

Примери като посочените от Гьоте, дори още по-красноречиви можем да срещнем много в литературата, включително и у писатели, които инак строго се придържат към принципа за достоверност и правдоподобност на художественото изображение, следват стриктно логиката на природата и обективната действителност. Ако преценяваме художествения образ, художествената правда с педантична придирчивост по отношение на външната правдоподобност, ако не приемем, че художникът в името на една по-висока естетическа правда е свободен да се отклонява от някои чисто външни достоверности, неминуемо ще изпаднем в натуралистичност, ще се плъзнем по повърхността на художествените явления, не ще успеем да вникнем в идейната и естетическата глъбина на произведенията. Нека си припомним логицис-

[1] Екерман, цит.книга, с.218-219.

тичната и по същество формалистична и дребнава критика, която прави П.П. Славейков на гениалното Ботево стихотворение "Хаджи Димитър". Естествено Славейков като поет не може да не усети изключителната поетическа сила на творбата. Но воден от едно стеснено разбиране за правдоподобност и достоверност, той се възмущава от някои "вътрешни недостатъци, които загрозяват тая дивна песен". Кое е раздразнило трезвото чувство на критика? Присъствието на вълка при героя и фактът, че кръвта тече непрекъснато цяло денонощие. Ето какво пише Славейков, когато изтъква недостатъците на творбата:

"И на първо място: какво дири тоя вълк при юнака? Песента Хаджи Димитър е во всичките си картини и асоциации, които възбужда, дълбоко национална – а в представленията на нашия народ и пряко, и символично, вълкът не играе никаква роля. Той е едно обикновено кръвожадно животно, на което не е мястото до юнака, а когато се случи да доближи юнашкия труп, той няма никак "кротко да ближе". Изобщо твърде много екземпляри от животното царство се натрупват около юнака и в чувството ни остава като че те са се събрали на мърша. Ако не друг, то поне самодивите трябваше да пропъдят тоя приятел оттам. Но не стига дето присъствуват пред умиращия херой отделни екземпляри от животното царство; в стиха

него жалеят земя и небо звяр и природа

е дадено на зверовете и много голямо значение, и невъзможна, невероятно функция. – Друго нещо не на място в тая песен е, дето кръвта на ранения херой се лее тъй обилно и няма ниет да спре: слънцето пече ли пече – и кръвта тече ли, тече! Това е крайно лошо не само от външна, формална страна. Нали божем една от самодивите му превързва раната с билки? Но види се вълкът е отвързал превързаната люта рана – за да има какво да ближе."[1]

---

[1] Пенчо Славейков, Българска литература, 1940, т.VI, книга втора, с. 176.

Няма да се спирам на причините, обусловили подобен придирчив анализ на гениалната Ботева ода - те са много и понякога извънлитературни. Но очевидно художественото чувство на П.П. Славейков в случая му е изневерило и под формулата на "възможно и вероятно" той предявява към поезията претенции, които са неуместни. Изкуството не е зоологически и медицински трактат в стихове. Ботев като поет не е бил длъжен да се съобразява с нрава и природата на вълка като реално животно, нито колко кръв съдържа човешкото тяло и за колко време тя е могла да изтече. Той затова е и гениален поет, че разполага свободно с външните факти, кара с необузданата си поетическа фантазия вълкът да ближе кротко раната на героя, а кръвта неспирно да тече. Нему са подчинени стихиите на природата, той ги ръководи, видоизменя, за да изрази една поетическа идея. И трябва да признаем, че отдалечаването от природната съобразност не само че не е накърнило вярността и силата на тази поетическа идея, но е спомогнало тя да бъде изявена по-дълбоко и неотразимо. Ботев възпява една героична гибел, която надхвърля значението на обикновена лична смърт. Загива нещо велико, нещо героическо. За да се подчертае величието на подвига, трябва от кръвожадния вълк да направи кротко и братско същество, трябва за юнака да жалят земя и небо, звяр и природа, а за да се подчертае величавостта на трагичната и героична агония, кръвта да се лее не по мярката на естествените закони. Всичко е хиперболизирано, излязло е извън законите на естествената природа, за да се разкрие не някаква обикновена житейска истина, а една висока поетическа идея, красотата на явлението. Това още не е субективизъм и авторски произвол, защото художествената правда се намира в диалектическо взаимоотношение с жизнената правда и защото тя не се свежда до гносеологическата истина, а има и естетически характер.

Впрочем трябва да се подчертае, че неправдоподобността, отдалечаването от законите на природата и логиката на живота е частична. Тя се проявява в някои детайли, във външни подробности, в онова, което служи за форма на идейното, жизнено и естетическо съдържание на художествената творба. В известен смисъл тези детайли служат като поетическо средство, като своеобразна метафора, въплътила в образ една обща идея за живота. Неправдоподобни като пресъздаване видимостта на живота, тези детайли са художествено целесъобразни, имат ясна поетическа функция и следват вътрешната (а не формалната) логика на поетическата идея. Пренебрегвайки външната логика на природните явления и на човешкото поведение, поетът не се отдалечава от вътрешния смисъл на човешкото битие, на човешкия дух, а навлиза по-дълбоко в неговата същина. Онова, което е абстрактно като идея и истина, получава образна плът и непосредственост.

В същото време не бива да забравяме, че тази поетическа идея, оня естетически идеал, които определят логиката и целесъобразността на целия свят от образи-метафори - било те правдоподобни и съответствуващи на житейската логика и закономерност, било отделечени от тях - са п о д с к а з а н и именно от обективната действителност. Тя, идеята не съществува в завършен, пряко даден вид в обективната действителност. Може поетът сам да я "измисли", да я "създаде", да я формулира. Но тя е извлечена в края на краищата именно от обективната действителност - и като познание за същността на реалните явления, и като красота; тя е качествено нов продукт, но той е създаден именно от реалните елементи на живота. По този начин художествената правда приема в себе си жизнената правда, но се и различава от нея, превръща се в един нов свят, който придобива значение на обективна реалност със свои закони. Ние понякога забравяме думите на К.Маркс, който

изтъква, че човекът за разлика от животното твори и по законите на красотата. Плод на това творчество е изкуството.

В статията "За правдата и правдоподобието" Гьотс, след като доказва, че изкуството не наподобява реалната действителност, че то е условно и автономно в своите граници, отговаря по следния начин на въпроса защо все пак съвършеното художествено произведение ни изглежда като творение на природата:

"Защото то хармонира с най-хубавите страни на вашите природни данни, защото то е свръхдействително, но не е извън естеството. Съвършеното произведение на изкуството - това е произведение на човешкия дух и в този смисъл произведение на природата. Но тъй като в него са съединени в едно обекти, обикновено разпръснати по света, и дори всичко най-пошло се изобразява в неговата истинска значимост и достойнство, то изкуството стои над природата. То се поддава на възприятие само на дух, заченат и развил се в хармония, а той от своя страна намира в произведението нещо прекрасно, завършено в себе си и напълно съответствуващо на неговата природа. Посредственият любител няма за това понятие и се отнася към произведението на изкуството като вещ, продаваща се на пазара, но истинският любител вижда не само правдата на изобразяването, но също така и превъзходството на художествения отбор, духовната ценност на изкуството; той чувствува потребността да се възвиси до художника, за да се наслади на произведението, чувствува, че е длъжен да се съсредоточи в себе си, да се отдалечи от разхвърляния живот, да живее един живот с произведението на изкуството, отново и отново да го съзерцава и по този начин да навлезе в много по-възвишено съществуване."[1]

---

[1] Йохан-Вольфганг Гете, Избранные произведения, М., 1950, с. 681-682.

Както се вижда, Гьоте, който непрекъснато подчертава издигането на изкуството над живота, в същото време открива в него изразени в една по-висша форма законите на живота, на човешкия дух.

Изкуството израства върху основата на реалната действителност, но то си има своя автономност, свои специфични закони и съдържание. То никога не може да я обхване в цялата нейна дълбочина и многостранност, но като синтез то стига до прозрения и внушения, които се извисяват по-високо от природно даденото. "Изкуството, казва Гьоте, не се наема да съперничи с природата във всичката й ширина и дълбочина, то се придържа о повърхността на явленията; но то има своя дълбочина; своя собствена сила, то фиксира най-високите моменти на тези явления по повърхността, открива там закономерното, съвършенството на целесъобразната пропорция, върха на красотата, достойнството на значението, височата на страстта... Така художникът връща на природата, която е създала и самия него, с благодарност една втора природа, но една пречувствувана, обмислена и човешки съвършена."[1]

Защо изкуството се отдалечава от действителността, защо се издига над нея? Дали това се отнася само за синтеза, за преработка на действителните факти или и за още нещо друго? Интересна мисъл срещаме у М.Горки, който иска да предпази от натурализма и гносеологизма, които в една или друга степен свеждат художествената творба само до отражението. В своята "Беседа с младите" той направо заявява: "Не съм натуралист, аз заставам на становището; че литературата трябва да се издига над действителността, да гледа малко отгоре надолу на нея, защото задачата на литературата не е само в отразяване на действителността. Не е достатъчно да се изобрази съществуващото, необходимо е да се помни за

1 Михаил Арнаудов, Психология на литературното творчество" С., 1956, с. 43

желаното и възможното."[1]

Всичко това означава, че ако изкуството е, от една страна, отражение, от друга, то е творчество. То излиза от живота и същевременно съперничи на живота в съзиданието на нови ценности, на нов художествен живот. "Вечно да съперничи с природата в способността да твори - такова е неговото (на художника) най-висше наслаждение" - казва Белински.[2] Изкуството трябва не просто да даде познание, но непременно и да вълнува, да възбужда чувства и мисли. Тъкмо разбирането на тази му специфична природа определя и особената негова функция - да бъде не само източник на познание, но и път към духовно съвършенство чрез красотата и мъдростта на човешкия дух.

---

[1] М.Горкий, Собрание сочинений, М.,1953,т.27,с.224; подчертано от мен - Г.М.

[2] В.Г. Белинский, Собрание сочинений, М.1948,т.III, с.805.

СУБЕКТИВНОТО В ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ОБРАЗ

След всичко, което се каза за отношението между жизнена правда и художествена правда, между обективна действителност и художествен образ, от само себе си се налага проблемът за мястото на субективното начало в изкуството. Щом художествената творба не е механично копие на живота, щом в нея писателят влага и нещо, което не се среща в действителността, то съвсем очевидно е, че съдържанието включва в себе си не само обективни жизнени елементи, но и субективни, идещи от личността на твореца. Крайностите в естетиката са произтичали тъкмо от абсолютизирането или подценяването на единия или другия елемент. И те всякога са пречели както на художественото творчество, така и на верния литературно-художествен анализ. В стремежа си да откъснат изкуството от обективната действителност и дори да го противопоставят на нея идеалистите в една или друга форма са абсолютизирали ролята на творческата личност, превръщали са я в неограничен демиург, в бог, сътворяващ от нищото един нов, несъществувал художествен свят, който няма други източници освен субекта, разбиран като затворена индивидуалност или като духовен абсолют. Подобно идеалистическо и субективистично гледище е неприемливо, защото не отговаря на природата на изкуството. Обаче не можем да приемем и онези стеснени и едностранчиви разбирания, срещани у някои представители на естетиката, които свеждат субективното начало само до идейното (както е при вулгарния социологизъм) или само до субективната призма, през която се пречупва действителността (както е при гносеологизма). Не е случаен фактът, че в нашето литературознание, където са били

силни влиянията и на социологизма, и на гносеологизма, проблемът за субективния елемент в изкуството не е намерил своето подходящо място, необходимата конкретна разработка, макар постоянно да се е повтаряла мисълта на Ленин, че изкуството е субективно отражение на обективната действителност. А и там, където се засяга проблемът за творческата личност, той или се ограничава до психологията на творческия процес, или до взаимоотношенията между личност и общество.

Ние можем да разберем откъде иде тази едностранчивост в досегашните усилия на нашата естетика и литературознание - в борбата против субективизма и идеализма. Най-важното и актуално беше да се изтъква връзката на изкуството с живота, да се доказва, че то е отражение на обективната действителност, че решаващо в него е вярното разкриване на жизнената правда, че самата творческа личност е продукт на определени обществени отношения и чрез себе си изразява идеите и психологията на определени социални класи. Но сега, когато вече тези основни истини на марксистко-ленинската естетика са здраво утвърдени у нас, време е да погледнем по-широко и диалектично на художественото творчество, да се изтръгнем от хипнозата на едностранчивото противопоставяне, да обърнем внимание и на субективния елемент в художествения образ. Без да се направи това, методологията на литературно-художествения анализ ще бъде едностранчива и непълноценна, ще се наблягa само на онова, което има отношение към обективната действителност, и ще се забравя, че изкуството е не само отражение, но и творчество и че в това творчество изключително голяма роля играе субективното начало, че художественият образ не може напълно да се разбере и анализира, ако в него се пренебрегне субективният елемент. Преди да се разгледат конкретно аспектите на субективното в литературната творба, необходимо е да се уточни същината и обемът на проблема. Казано

още по-точно, необходимо е да се разграничи съотношението между лично-автобиографичното и естетично-субективното, между авторовата личност като реална, неповторима индивидуалност и творческата личност като въплъщение на духовното начало.

Съвременният феноменологизъм изцяло противопоставя и ограничава човека от твореца. Според неговите представители художественото произведение е продукт на някакъв абсолютен дух, който не се покрива с реалния писател. Субективното начало за тях не е личностно, индивидуално. а абстрактно. Обаче един внимателен разбор на източниците на художественото съдържание, на признанията на писателите за генезиса на отделни образи, за творческата лаборатория при създаването на характерите показва, че наред с всичко онова, което черпи от обективния свят, от заобикалящата го действителност, творецът до голяма степен се опира на личния си опит. В художествения образ той влага не само обективен материал, но и самия себе си, отразява своята индивидуална личност. Лично-автобиографичният елемент е извънредно силен в изкуството и в този смисъл субективното включва неминуемо и онова, което иде от индивидуалната творческа личност. Художественият образ не е само отражение на обективната действителност, той е в същото време и самоизраз на творческата личност - било като биография, жизнен опит, като психология, било като емоционално и идейно отношение към живота. Субективното начало в изкуството следователно не е безлично, то е винаги конкретно, присъщо за определена творческа личност с нейния неповторим идеен и духовен мир, с нейните преживявания и отношения, с нейния светоглед.

Разбира се, участието на лично-субективния елемент е различно при отделните литературни жанрове и писателски типове. Най-силно е то при лириката. Не само като психологическо съдържание, но и като отношение към света, като идея и

емоционалност тя е в най-голяма степен изповед на творческата личност, на онова, което е в нейната мисъл и чувство, в нейната биография. По-слаб е този лично-автобиографичен елемент в епоса. Там основната тежест пада върху обективизираните характери, които писателят е наблюдавал в живота и е пресътворил в творбата си. От друга страна, има творци, които са повече обективни, а други - повече субективни. Първите се стремят да пресъздадат живота, характерите и събитията в тяхната автономна обективност, с тяхното обективно значение. Вторите влагат в художествения образ преди всичко себе си, своето субективно психологическо и идейно съдържание. Като говорят за автобиографичния елемент в художествената литература, американците Уелек и Уорън уточняват: "Необходимо е да подчертаем разликата между два типа поети - обективния и субективния; първият тип се представя от ония, които подобно на Китс и Т.С. Елиот слагат ударението върху "негативната способност" на поета (негативните качества), неговото отношение към света и отричането от собствената му конкретна личност; поетът от другия тип се стреми към показване на собствената си личност, желае да си нарисува автопортрет, да се изповяда, да изрази себе си."[1]

Независимо обаче от степента на изява и от начина на изява субективно-личното, автобиографичното начало, онова, което иде от реалната, конкретната писателска личност, винаги присъствува в художествения образ. И присъствува не само като позиция, като отношение към отразяваната действителност, но и като личност със своя психология, която влага себе си в художествения образ. Това се отнася както за лириката, която по начало е изповедна, така и за епоса и драмата. Има автори, които смятат, че дори всеки обективен характер е повече или по-малко самоизраз на твореца, превъплъщение на неговата личност. В едно интервю Емилиян Станев говори: "Пи-

сателят е като артиста, неговият талант зависи от това, колко характера може да прояви, колко характера има в него. Колкото по-голям натюрел има, толкова по-значим е. Някога ме осъждаха за образа на Костадин - как кулак можел да бъде така поетичен. А аз не само за Костадин бих могъл да кажа "това съм аз". Аз съм и Христакиев, и Балчев. Дори когато героят му е краен престъпник, писателят би трябвало да каже за него това, което Флобер е казвал за своята Бовари: "Ема - това съм аз". Защото талантът е любов, както казва Толстой. Когато пиша, аз си играя, наслаждавам се с героите."[1] По повод прототиповете в "Иван Кондарев" писателят развива същата мисъл: "Колкото за прототиповете, право да ви кажа, според мен всъщност писателят разиграва себе си. Човек се ражда с възможности за сто характера или за пет характера. Не бих могъл да разбера нищо у другиго, ако сам нямам нещо от него." В подобен смисъл се изказва и П.К. Яворов пред М.Арнаудов. Запитан във връзка с драмата "В полите на Витоша" какви чувства храни към героите си, той отговаря: "Абсолютно никакви лоши чувства ни към едно от лицата! Имам тази илюзия поне. За мен са всички симпатични. Аз съм Христофоров, аз съм Мила, аз съм Елисавета, аз съм Драгоданоглу..."[2] А О. Уайлд стига дотам да твърди, че "ценността на известен тип в романа не е в това, че хората се възпроизвеждат такива, каквито са, а че авторът влага своята индивидуалност."[3]

Противно на теоретиците от типа на Кайзер ние не можем да противопоставим човека на твореца, личността на писателя на субективното в художествения образ. Те са в неразривна връзка. Реалната личност с нейните гледища, преживявания, чувства и мисли, с нейната биография по един или друг

---

[1] В "Пулс", бр. 9-10, 16.V.1967 г.

[2] М. Арнаудов, Към психологията на П.К. Яворов, Годишник на историко-филологическия факултет, 1915-1916, с.45.

[3] О. Уалд, Упадък на лъжата, сп."Везни", г.I, с.156;

начин се отразява в художествената творба и привнася своето лично в художественото съдържание. "Трудно е да си представим художествено произведение, в което художникът не би вложил частица от своя живот, от своите чувства" - казва Еренбург.[1] Съдържанието на конкретната, реална авторова личност всякога слага своя дълбоко субективен отпечатък и тя трябва да се познава, за да бъде литературно-художественият анализ по-точен и проникновен. Художественият образ побира в себе си едно голямо богатство от преживявания, отношения, мисли. Чувствата често пъти конкретни като преживявания са твърде сложни, тънки и нюансирани като смисъл, като идейно отношение към живота. Те варират в психологическите рамки на гняв или радост, на скръб или болка, на възторг и униние, на оптимизъм и песимизъм и т.н. Какво е идейно-класовото им съдържание, какъв е общественият им адресат е понякога трудно да се разбере, ако не се познава реалната авторова личност, която в тези общочовешки чувства е вложила един съвсем конкретен исторически и идеен смисъл в зависимост от своя собствен жизнен опит, от своето социално битие и интереси, от своя светоглед и идеали.

Между човека-автор и твореца-субект в художествения образ обаче няма пълно покритие, тъждество. Всяка конкретна личност носи в себе си и нещо твърде лично, частно, случайно, обикновено, житейско. Художникът, който се опира на личния си жизнен и психологически опит и изявява индивидуалността си в художествената творба, в същото време се стреми да се превъплъти в един идеал, който има по-широка духовна основа. Оттук иде известно "отчуждение" на твореца от индивидуалната си личност, едно пренасяне в сферата на по-общи категории, побрали в себе си един тип психология, един тип чувствуване и мислене. Творческата личност се издига в сферата на изразител на духа на определена социална група. Чувствата и

[1] Илья Эренбург, Перечитывая Чехова, М., 1960, с.77

мислите, които поетът е изразил в стихотворението, безспорно са лично изживени, но това не са обикновени житейски преживявания, а естетически. Може в реалния живот творецът да не е изпадал в подобни ситуации, да не е приживявал тъкмо такива чувства и мисли. Но когато създава творбата си, той се превъплъщава в един художествен герой, носител на тъкмо такива чувства и мисли, каквито са разкрити в произведението, поставя се в ситуации, създадени от въображението. Това напомня не само за неразривната връзка между личност и художествен образ, но и за разликата между биографичното и субективното съдържание. Ние често сме били изненадвани от противоречието или просто от несъвпадението между личната биография и художественото преживяване, между онова, което е разкрито в изкуството, и онова, което е приживяно реално от твореца. Така можем да си обясним и ония невероятни инак противоречия в позиции, чувства, отношения у някои поети. През едно и също време в различни творби творецът се изявява в различен образ. Едва ли подобни противоречия могат да се обяснят с обикновени противоречия в личността на поета, макар сами по себе си те да подсказват и за известна немонолитност в светоглед и психология. Тези противоречия са резултат на художествените превъплъщения и са факт преди всичко на художественото творчество. В такива случаи едва ли е необходимо да се питаме кой е истинският образ на твореца, защото той е и едното, и другото, и същевременно изцяло нито едното, нито другото. Това кара понякога самите поети да откриват с учудване, че в творчеството си не са били "искрени", че са вложили неща, които не са напълно техни собствени, автобиографични. Дори един толкова искрен, толкова изповеден поет като Яворов ще каже за своите творби: "В стиховете има много лъжа, те някак си ме отвращават и не ми се ще да се върна към тях."

Отъждествяването на биографичното със субективното в

изкуството понякога довежда критици и изследователи до комични куриози. Владимир Русалиев в книгата си за Димчо Дебелянов по следния начин обяснява идеята и възникването на стихотворението "Скрити вопли": "В тези дни той изживява и друга още по-голяма и тежка скръб.

Тази, която го е родила и му е пяла над люлката, която той е обичал повече от всичко друго на света, притваря завинаги очите си и ляга на студените скути на земята.

Тогава той изживява кошмарни дни и нощи.

Той се чувствува съвсем сам, чужд на целия свят и изоставен от всички.

Пред него всеки миг възкръсва бледният образ на светицата-майка. Тя спира дълбоките си и кротки очи в очите му и пак с болка му се усмивка. Но когато той протегне ръка да я прегърне, за да я задържи до гърдите си - видението изчезва. Ала в душата му започва да свети. Един тих, сладък трепет разлюлява сърцето му. Някакво странно блаженство изпълва гърдите му. Това е любовта на майките, която свети, която сгрява и с която любов те умират, за да станат светици.

И поетът трепва. Пробужда се от болката си. Той вижда как още един блян никога няма да се сбъдне.

И изпява още една елегия:

Да се завърнеш в бащината къща,
когато вечерта смирено гасне..."[1]

За да обясни възникването на стихотворението, авторът търси оня житейски факт, който го е предизвикал. Но интересното е, че стихотворението е печатано за пръв път през 1912 г. във в. "Смях", бр. 64, а майката на поета е починала на 8 октомври 1913 г. Очевидно той не е могъл да напише стихотворението по повод смъртта й, след като тя е била още жива

[1] Владимир Русалиев, Животът, любовта и смъртта на Димчо Дебелянов, 1939, с. 42.

и здрава и двамата са живеели заедно в един дом в София. Впрочем един по-внимателен анализ на съдържанието на стихотворението показва, че неговата идея е по-различна, отколкото скръбта по починалата майка.

Не само житейски и художествен факт не всякога се покриват в изкуството. Често житейски преживявания и чувства, изразени в художественото произведение, не се покриват напълно. В ранното си творчество Дебелянов е създал искрена и възвишена любовна лирика. Няма съмнение, че тя е художествен израз на непосредни преживявания. Прочетете любовните му писма до Иванка Дерменджийска и ще видите не само колко близки те са по настроение и мисли на стихотворенията му, но и как дори отделни изрази се покриват. Тук ще намерим и вярата му в тяхната взаимна любов, и опиянението от нея, и надеждата, че тя ще окрили живота му, и съмненията, и разочарованията. "Аз съм пълен с надежди и увереност"; "... ти си за мене всичко в света"; небето на тяхната любов "ще бъде безкрайно и чисто" - същите изрази из писмата му ще открием едва ли не буквално изказани и в стихове. С основание Дебелянов пише до любимата си: "Днес преглеждах писаното през 1909 г. Навред намирам тебе и думите: радост, надежда, щастие, любов..."

Но любовната лирика на Дебелянов нито можем да я обясним единствено с действителните факти, нито трябва да я свеждаме до някаква "художествена" илюстрация на биографията на поета. "Автобиографичното" в нея е дотолкова, доколкото авторът разкрива виденията и стремленията на своята личност. Любовта в поезията му - това не е просто отношенията му с Иванка Дерменджийска, с Лалка Ганчева, с Мара Василева или с която и да е друга. Тя е винаги и нещо повече и се издига над биографичните факти. Ако вземем отношенията му с Дерменджийска, които са известни в големи подробности поради запазената кореспонденция, ще видим, че те са били твърде сложни и

противоречиви. От една страна, е дълбоко увлеченият Дебелянов, който непрекъснато идеализира нещата, храни се с илюзии, раздава пълно сърцето си, от друга - една доста сдържана в чувствата си жена, която се "отпуска" рядко и подхвърля благосклонно ласката си, но без дълбоко увлечение, защото редица съображения и сметки я възпират. Наред с възторжената любовна радост в писмата му срещаме думи, пълни с горчивина. Това несъответствие в отношенията въпреки илюзиите и мечтите Дебелянов е чувствувал, разбирал добре. Той е виждал трезво истината за реалните им взаимоотношения. Но когато създава стихове, сякаш си затваря очите пред реалността и възпява не това, което е, а което иска да бъде. Съвсем логично е при подобно положение биографичният момент (отношенията с Иванка Дерменджийска) при анализа на любовната лирика на Дебелянов да се приема само като неин повод, а не като буквално жизнено съдържание на стиховете му. Дебелянов, влюбеният в ихтиманската девойка, и лирическият герой, чиито чувства, мисли и копнежи са изразени в поезията, очевидно не са тъждествени.

Поетът извлича от сърцето си онова, което е най-възвишено и съкровено, онова, което е повече идеал, отколкото затъмнявана от случайни обстоятелства житейска реалност. Впрочем при всяка голяма любовна лирика или поне в повечето случаи съществува подобно съотношение между действителност и поезия.

Когато създава художествените си образи, творецът следва не само логиката на собствената си индивидуална личност, но и едни свои естетически разбирания, заема определена художествена поза. Този приет художествен характер може всякога да не съвпада с човека-писател, той може в известен смисъл да е дори негов антипод, онова, което той не е, а иска да бъде. Противопоставяйки се на биографичния подход на художествената творба, американските теоретици Уелек и Уорън посочват: "Биографическият подход пренебрегва най-простите психологически

факти. Произведението на изкуството по-скоро въплъщава авторовия "блян", отколкото неговия действителен живот, или пък то може да бъде "маска", "антиаз", зад което се скрива неговата истинска личност или пък може да бъде образ на живота, от който авторът се стреми да избяга."[1] Оттук американските теоретици правят генерализиращия извод за пълното непокриване между реална личност и творчество и изобщо се противопоставят на критерия "искреност" в изкуството, защото "не съществува връзка между "искреността" и художествената ценност". Мнението на тези автори е неприемливо като генерализация. Но безспорно те забелязват един характерен момент в субективното съдържание на художествения образ. Несъответствието между личност и творчески субект не е абсолютно, но безспорно в отделни случаи то може да приеме дори формата на противоречие между единия и другия.

Интересен пример в това отношение ни дава поезията на Гео Милев от модернистичния период. В стихотворния си "Албум" (1915) поетът разкрива чувствата и копнежите на един лирически герой, твърде претенциозен и екзалтиран, с изострен чувствителност, с причудливи желания. Любовта, която възпява, е необикновена и неудържима, превърнала се в изгаряща страст. Чувството е демонично, съдбата – трагична.

В зловещи копнежи ще изгоря
и няма – в пламък – да дочакам
нито спасителна зора,
нито на бесни страсти мрака.

Той зове любимата си да го приласкае с "утешителни балади" и "химни на робини млади", да налее в чашата му "жарка кръв от скорпиони", па тогаз нека да настъпи раздялата – нека да

---

[1] Rene Velek, Ostin Voren, цит. книга, с. 96

пламне "пир от безумства и печали" и нека да умре любовта. Защото неговите слънца са неутолени, а сънищата зли и "пълни с тъмни привидения". Копнежите не намират нито опора, нито надежда. Като свети Спиридон и той изгаря от зли страсти - сразен от любовни стрели и яростен от болка. Но също като християнския великомъченик и той ще понесе със стоицизъм своята горда мъка. А в стихотворението "Laudeamus feminam" той възпява жената като опияняваща плът, като изгаряща страст.

Подобни стихове оставят впечатление, че техният автор е някаква страстна, неудържима, бохемска натура, изцяло отдадена на бурния поток на плътско-хедонистичните преживявания, пренебрегнала всякакви трезви морални закони. А всъщност като човек Гео Милев е бил младеж извънредно стеснителен, целомъдрен и благоразумен, в който рационалистичното начало господствува над емоционално-бохемското, над авантюристичното. И съдържанието на стиховете му се определя не от особеностите на неговата реална личност, а от литературни източници и амбиции. Той иска да създаде изкуство от нов тип. И по силата на контраста със старата поезия, под влияние на декадентски образци той заема неестествена за него, но модерна литературна поза и с променен глас почва да вещае странни желания и мечти, да декламира любовта си към "нервозните болни нарциси с уста разкървавени", към смарагдите "зелени и лунни" и т.н. В стремежа си към ново и непривично слово той говори неща, които не съответствуват на действителната му личност, по същия начин, по който и един Маяковски написва стиха си:

Я люблю смотреть как умирают дети.

Видният гръцки писател и теоретик на изкуството Костас Варналис в статията си "Отношението между личността на художника и неговото произведение" пише: "Различават се два общи "типа" художествено творчество. Или художникът изразява себе

си такъв, какъвто той е в действителност, или той изразява себе си такъв, какъвто би искал да бъде (но какъвто той не е). В първия случай е в сила аксиомата: а) художникът да изрази себе си ненапълно, а само най-хубавата част от себе си, т.е. всичко онова, което заслужава да се изрази, или онова, което е изгодно да се изрази; например възможно е Микеланджело, влагайки в своите произведения цялото свое вътрешно вълнение, частично да е скрил някои свои пороци; б) художникът може да изрази себе си не такъв, какъвто той е в действителност, а такъв, какъвто той си въобразява че е, т.е. в последния случай той изразява само своята представа за себе си. В дадения случай в сила би била аксиомата в друг вариант: "Каквато е представата на човека за самия себе си - такова е и неговото творение." Като говори по-нататък за органическата връзка между личност и среда, че индивидуалността изразява интелектуалното и емоционалното съдържание на колективния живот, Варналис заключава: "Следователно и художникът, желае ли той това, или не желае, изразява в своите произведения по положителен или отрицателен начин съществуващите извън него обществени императиви. Например ако в своите стихотворения Соломос възпява идеалистичната любов, това още не означава, че той по своята природа е бил разположен към подобно физиологическо отклонение, но свидетелствува само за това, че идеализмът е бил по това време предпочитан начин на изразяване на чувствата, мислите и естетическите вкусове. С други думи, Соломос е възпял най-хубавата любов не по собствено предпочитание, а подчинявайки се на тогавашната философска и естетичека мода."[1]

Всичко това показва, че субективното начало, което играе такава важна роля в изкуството и което заема първостепенно място в съдържанието на художествения образ, не може да

---

[1] К. Варналис, Эстетика-Критика, М.,1961, с.99-100.

се отъждествява и ограничава с автобиографичното. Те са в неделима връзка, взаимовлияят си, но трябва и да се разграничават. Едното ни насочва към реалното битие на писателя, другото - към духовното съдържание на обективизирания и автономен художествен образ. Едното е обект на биографически очерк за личността на писателя, другото - на литературно-художествения анализ. Без да познаваме биографията на писателя, чертите на неговата реална личност, трудно бихме си обяснили редица моменти в художественото му творчество. Но не бива да забравяме, че биографията, данните за реалната личност имат само спомагателно, подчинено значение за литературно-художествения анализ. По принцип анализът може да се осъществи и без познаване на реалната авторова личност. Индивидуално-личният, авторски елемент почти напълно отсъствува от народната поезия; в науката и досега се спори съществувала ли е реална личност под името на Омир, или кой точно е Шекспир. Но това не пречи да се проникне в субективната същност на подобно анонимно творчество, да се очертаят белезите на една неповторимост в естетическото съдържание. Когато говорим за субективното съдържание на художественото творчество, необходимо е да се излиза главно от онова, което е дадено обективно в художествената творба.

Следователно субективното начало в изкуството, което претворява действителността в художествен образ, е нещо по-общо от индивидуалното, то е израз на човешкия дух, на творческия дух, който моделира обективното съдържание. Субективното е отношението към действителността, емоционалната и мисловна реакция, идеалът, естетическата оценка. Автобиографичното в този смисъл не само като жизнен опит, като битие, но дори и като психология, като преживяване и мисли се превръща в обективен елемент на художествената творба. Както към реалната действителност, така и към психологията на личността

се проявява определен тип естетическо отношение, една художествена преценка. Самите чувства и мисли дори, които преживява лично авторът, се подлагат на преценка, утвърждават се или се отричат в името на една по-обща концепция, на определен тип човешки дух, на едно колективно начало. Подобно разбиране на субективното в изкуството не игнорира и не отрича индивидуалния елемент. Той само уточнява неговото действително съдържание и значение. Личността изразява художествено своята епоха, по-точно определени насоки в нея, слагайки върху създаденото произведение печата на своята индивидуалност.

В какво по-точно и конкретно се изявява субективното в изкуството?

На първо място художникът е откривател, един Колумб в света на човешкото и красотата. Животът е неизчерпаемо богат и многообразен. Той предлага много и много сюжети и теми, събития и характери, идеи и психологически състояния. От това множество творецът трябва да отбере онези от тях, които крият в себе си една жизнена, естетическа и идейна значимост, незабелязани от предшествениците му. Той проявява подчертана проницателност, способност да навлиза в скритите същности, в неизвестни тайни и в скритата красота.

Но това откривателство и тази проницателност не са само белег на една интелектуална и художествена способност. Те са неделимо свързани с духовните качества на творческата личност, носят сами по себе си и субективното начало. Защото подборът не е случаен, а целенасочен и художествено целесъобразен, той е подчинен на едни по-общи принципи, които в случая се определят от духовните качества на личността. В статията си "Творческата индивидуалност на писателя и литературното развитие" съветският литературовед Я.Е. Елсберг подчертава:

"Изживявайки своя жизнен и литературен опит и организирайки го със самото това изживяване, творческата индивидуалност отбира от този опит, от запасите на онази задържаща памет на художника, за която говореше Хегел, всичко, което съответствува на нейните стремежи, интереси, идеал, жажда за художествено въплътяване и закрепване на действителността, всичко онова, което е пригодно за построяването - при помощта на художественото въображение и обобщение - на неповторимия художествен свят."[1]

По този начин субективното начало откриваме още в онова жизнено, естетическо, идейно и психологическо съдържание, което е предпочетено в художествената творба. Съветският естетик М.С. Кагат, разглеждайки отношението между обективния и субективния момент, пише: "Съдържанието на произведението на изкуството е въплъщение и развитие на замисъла, а замисълът е образно отражение на предмета на художественото познание. А тъй като предметът на изкуството, както вече знаем, е обективният свят в неговото отношение към човека, то и самото художествено съдържание е проникнато от диалектическото единство на обективния и субективния момент."[2]

Когато четем творбите на голям художник, ние властно сме въвлечени в един нов и неповторим поетически свят. Този свят е отражение на обективната действителност, жизнените сокове в него са почерпани от живота. Но независимо от разнообразието му в него откриваме един общ, единен център, определена вътрешна тема, еднакъв тип характери и сюжети, идеи и преживявания. Съществували обективно в действителността, обособили се в нещо единно и неповторимо, те са станали вътрешно достояние на художника, негова проблематика, мисъл и чувства и се налагат в съзнанието на читателя като свят именно на

[1] Теория литературы, М., 1965,кн.третья, с.406

[2] М.С. Каган, Лекции по марксистко-ленинска естетика" С., 1966, ч.II, с. 166.

т о з и художник. Така наред с всички останали елементи творчеството на Гогол или Толстой, на Достоевски или Чехов придобива самобитност и неповторимост като изява на творческия дух и с особеностите на обективния си жизнен материал. Елин Пелин и Йордан Йовков черпят и двамата сюжети и характери от нашата селска действителност. Но забележете към какъв тип сюжети и характери се обръща единият и към какъв - другият. Елин Пелин е привличан преди всичко от сюжети, в които има някакъв социален сблъсък, от характери на селяни, които са богати душевно, умни и лукави, бунтарски и жизнено устойчиви. Този селянин е съществувал обективно в живота, но тъкмо той го е открил за литературата, превърнал го е от жизнен в художествен факт,от социологическа истина в естетическа. "Елин Пелин - пише академик Панталей Зарев - прави открития, каквито не познава никой от селските ни белетристи: той вижда простия, малкия, онеправдания селянин, който живее всред първичния свят на природата, който е настроен опозиционно спрямо "града", като личност с изключително развита душевност и ярки индивидуални черти. Личност с още непознат психологизъм и субективистичност."[1] В това художествено откритите ние намираме "снета" творческата субективност на писателя. И макар да са съществували герои, подобни на Андрешко, дядо Матейко, Липо, те са вече елинпелиновски селяни, художествени характери.

Йордан Йовков за разлика от Елин Пелин е привличан предимно от нравствените конфликти, от етичните и естетическите копнежи на личността, на неговите герои; много често неговите селяни са хора меки, съзерцателни, мечтателни, вглъбени повече в себе си, отколкото в социалния свят, хора всякога морално чисти и никога злодеи. Подбирайки тъкмо такъв тип сюжети и герои, Йовков е проецирал себе си в тях и те вече стават Йовковски типове.

---

[1] П. Зарев, Елин Пелин и неговият "малък" разказ, сп. "Септември", 1964, кн. 6, с. 200.

Разбира се, подборът на жизнения материал е само първият момент, първата форма, която изявява субективното начало и "снема" творческата личност в художествения образ. По-нататък следва оценката, която писателят дава на изобразяваните събития и герои, призмата, през която те се пречупват, за да получат естетическото си озарение. Още не става дума за идейната позиция на писателя, макар тя и тук да се проявява, а за онази духовна устроеност, която наричаме творческа личност. "Изкуството е възпроизвеждане на това, което чувствата възприемат в Природата през булото на Душата" - казва Едгар По.[1] Ако своеобразният ъгъл, от който се гледа и подхожда към действителността, зависи от особеностите на творческия субект, то в още по-голяма степен това се отнася за светлината, в която се представят героите - кое в тях художникът естетически утвърждава и кое отрича. Елин Пелин внася свой глас в литературата ни не само с особения си тип герои и сюжети, но и с особеното си отношение към тях. Той утвърждава бунтарското у тях, здравото човешко достойнство, но не ги идеализира, не ги рисува със сантиментално умиление, а с лукава насмешка показва и опакото, и консервативното, и комичното. "У него бушува един весел дух, който вижда през сериозното смешното, през трагичното - комичното и забавно-несъстоятелното. Хуморът е постоянната му стихия. В очите му трепват насмешливи пламъчета, когато преценява даже и добродетелите на своя народ. Докато Йовков идеализира селянина, Елин Пелин го ъди и осмива. Докато Петко Тодоров се възхищава от него, той не пропуска да изяви дълбоката си опозиционност спрямо човешката, лукавата му природа."[2]

Според диалектическия материализъм всяко човешко познание, всяко човешко отражение е "субективен образ на обективните неща" (Ленин). В този смисъл субективното начало

[1] Сп. Везни, г.I, кн. 2, с.17.
[2] П. Зарев, цит.статия, с. 195.

е присъщо както на художественото, така и на научното отражение. Ученият също така изявява в своите изследвания субективните си предпочитания, интелектуалната си проницателност и идейните си позиции в подбора на темите и фактите, в оценката, която им дава. Но съществува принципна разлика в участието и ролята на субективния фактор при научното и при художественото отражение. В науката субективното е само призма, през която се пречупват обективните явления, тази призма може да деформира истината за живота или да я покаже по-отчетливо и обобщено, да я оцени в един или друг смисъл. Във всички случаи обаче това субективно остава само като отношение, но не като вътрешен елемент на съдържанието. В изкуството субективното не е само отношение и призма, то е органически елемент на самото духовно съдържание, т.е. на художествения образ. "В науката, чиято цел е познаването на същинските връзки и отношения на обективния свят, границите на научното съдържание се определят от съдържащата се в теоретическите съчинение обективна истина, а "субективното" е тук само формата на изразяване на тази истина и степента на приближаване до нея. В изкуството, напротив, "субективното" решително навлиза в художественото съдържание и играе ролята на съществен негов компонент, защото в художественото претворяване на действителността се моделира самата връзка между обекта и субекта."[1]

Това означава, че творческият субект не само пресътворява обективната действителност в художествения образ, но той внася и нещо ново, несъществувало преди това в жизнения материал. Новото иде тъкмо от субекта - от неговото виждане и разбиране, от неговите чувства и размисли, от неговите идеали и мечти. Художественият образ е една нова, естетическа реалност не само защото в по-друга форма изразява правдата, а защото е продукт на творчество - като духовно

[1] М. С. Каган, цит.книга, с.166.

съдържание той е откритие, новосъздадено явление. Една художествена "действителност" е колкото отражение на действителността, толкова и изява на личността, въплъщение на субекта. Художникът обогатява действителността с нови характери, с нови истини, с нови явления, които се немислими без неговата личност и които са откровение на човешкия дух. Обективното се слива органически със субективното и започва да се отдалечава от реалното явление, превръща се в художествен факт. И тъкмо този художествен факт, по-точно тази художествена действителност е предмет и на литературно-художествения анализ.

Интересно е в това отношение да се съпоставят произведения, които по сюжет, теми, характери, т.е. по изворите си са сходни, отразяват едно и също обективно явление, а всъщност се отличават качествено по художественото си съдържание. За пример да вземем стихотворенията "Тихият пролетен дъжд" от Николай Лилиев, "Дъжд" от Гео Милев и "Дъжд" от Никола Фурнаджиев. Ето първото стихотворение:

Тихият пролетен дъжд
звънна над моята стряха,
с тихия пролетен дъжд
колко надежди изгряха!

Тихият пролетен дъжд
слуша земята и тръпне,
тихият пролетен дъжд
пролетни приказки шъпне.

В тихия пролетен дъжд
сълзи, възторг и уплаха,
с тихия пролетен дъжд
колко искрици изтляха!

Какво е характерно за това подчертано лирично стихотворение? На първо място избирателният подход към действителността. Дъждът като природно явление може да бъде пороен

или тихо ръмящ, краткотраен или непрестанен, шумен или тих; летен - с едри и топли капки, идващ ненадейно със светкавици и трясък, изливащ се като из ведро из черни раздиращи се небеса и охладил нажежената земя, е прогонен бързо от горещото слънце; есенен - ситен, непрестанен, монотонен, процеждащ се из сиви небеса, подгизващ земя и хора; пролетен - изскочил изневиделица с някоя неочаквана гръмотевица, сякаш на шега, весел и капризен, свеж и мек и т.н.

От всички негови възможни проявления Н. Лилиев подбира именно "тихият пролетен дъжд", светъл и меланхоличен, ласкав и тръпнещ. И това напълно отговаря на творческата личност на поета - съзерцателна и самовглъбена, нежна и деликатна. И още нещо, много съществено. Всъщност за Лилиев и за поетическото съдържание на стихотворението дъждът не е обект сам по себе си, не е изобразен като природно явление. Той е преди всичко повод, предизвикал дълбоко субективни настроения. Ромонът на дъжда се превръща в една мелодия, която извиква субективни асоциации на спотаени надежди, на сладостни мечти, на предчувствувани радости и неизбежни разочарования. Тихият пролетен дъжд се превръща в символ на душата на поета, във видение, което проецира в себе си повече психологическото, естетическото и идейното съдържание на творческата личност, отколкото природното явление.

Съвсем друго нещо откриваме в стихотворението на Гео Милев:

О дъжд, о дъжд, обилен и печален
- по тротоарите танцуваща вода! -
Пиян, разголен, волен, вакханален
- но с черна маска - ти танцуващ безсмислен танец на скръбта.

О веселост маскирана! Ти, с веселост маскирана печал!

О весел плач! и танец под разхълцани цимбали!
- и вечер, зачната след мрак, но с буйно-бял
дъжд озарена - Дъжд! О клоун в погребални карнавали!

И ти летиш - лъчи и смях - и ти си бял, безумен,
- по тротоарите танцуваща вода! -
Вечерен дъжд, понесен в танец шумен
кат катафалка черен над града.

Тука дъждът като природно явление е едва ли не напълно игнориран. Той е изцяло субективизиран и персонифициран. Той е някаква първобитна вакханка, поривиста и необуздана, без свян и задръжки, непринудено цинична, скръбна и жизнерадостна; той е печален клоун, скептичен и ироничен, познаващ мъдростта на живота и издигнал се философски над дребната суета, над житейски грижи, неволи и радости. Но той всъщност е самата творческа личност, не реалният Гео Милев, а неговата литературна поза, обединила в себе си личния темперамент, разбирания и всичките ония влияния, които са дошли от естетиката и образците на модернизма. Той е едно художествено явление, проецирало в себе си особеностите на една друга субективност в сравнение с Лилиев, едно качествено различно виждане и чувствуване, отношение към живота, един друг поетически свят, несъществуващ сам по себе си обективно и неотделим от творческия субект.

Ако най-после анализираме стихотворението на Н. Фурнаджиев, ще се срещнем с нещо също така дълбоко субективно и неповторимо в нашата поезия, което носи в себе си и индивидуално неповторим стил, и един съвсем различен тип психология, поетическо виждане, отношение към живота.

Моя едра жена, моя топла и родна земя,
прелъстен от звъна на пръстта, от вика на пустините влюбени
тича тъмен дъжда и разголил космата снага,
ще преспи тази нощ, ще лежи в твойте пламнали угари.

Греят люспи във края и дълбоки зелени очи
и кафявия лъч от плътта на дъжда и на дявола.
Ах, разкрий свойта гръд и гори в вечността,, и кънти,
моя родна земя, моя пръст, моя радост запалена.

Колко черна любов, колко черна зелена вода
и потоци от мрак преминават и тънат във глината.
Като бесен възторг, като бунт стене днеска дъжда
и целува, и пей, и ридае, и свети пустинята.

Моя едра жена, моя родна и черна земя,
приеми го и пей във прегръдките топли и пламнали,-
като тъмен жребец, като мъж иде днеска дъжда,
и ликува пръстта; и танцуват дървета и камъни.

Какво е това, метафора или персонификация на дъжда, езическо одухотворяване на природата или превъплъщаване на един лирически герой? Природата е освободена от своята мъртва материалност. Както библейският бог е вдъхнал душа на мъртвата глина и е създал живия човек по свой образ, със свои страсти и пориви, със свои радости и мъки, така и творецът е вдъхнал своя дух на дъжда и земята и те престават да бъдат природни явления, за да заживеят със свои страсти и копнежи, със свои възторзи и екзалтации. Тук има развързани първобитни инстинкти, едно необуздано опиянение, тържество на езически стихии, любовно преливане и сливане на плододайни сили. Тук има една възхвала на майката-родилка и на оплодителния дъжд, ако щете едно преклонение пред трудовата земя, към всичко онова, което е основата на народното и човешкото битие, едно утвърждаване на мощното и спонтанното. Тук има най-после превъплъщение на един творчески дух - първичен и стихиен, народностен и езически, бунтовен и динамичен. И онова, което отличава творбата на Фурнаджиев, то не са само поетическите средства, повлияни от имажинизма, нито призмата, през която е пречупена природата. То е именно типът човешки дух, който тържествува над материята, прелива в нея своите човешки качества и намира изява в художествената трансформация на обективните явления. Когато се променят особеностите на този дух, когато станат други чувствата и мислите, когато той приеме други идейни и есте-

тически позиции, когато темпераментът улегне, тогава същото природно явление ще намери по-различно поетическо превъплъщение. Тогава същият този Фурнаджиев ще напише стихотворението "Под дъжда", в което няма развихрили се стихии, а една подчертана съзерцателност и описателност, един емоционален и точно нарисуван пейзаж.

Тия няколко примера ясно показват, че субективното начало в литературата не е само позиция, оценка, призма, през която се пречупва обективната действителност, а съпричастно начало; че съдържанието на художествения образ включва в себе си органически и обективното, и субективно човешкото, защото той е законна рожба, оплодена от връзката между обективната действителност и творческия дух. Изкуството е колкото отражение на обективните явления, толкова и израз на човешкия дух, на чувствата и мислите, на идеалите и стремежите на твореца. Всяко игнориране или подценяване на едната или другата страна води до обедняване на художествения образ.

Представителите на гносеологизма в естетиката подценяват субективно-творческия момент в изкуството, макар непрекъснато да повтарят, че то е "субективен образ на обективния свят". Представителите на идеалистическата естетика, обратно, надценяват, не, абсолютизират субективния момент. Наистина те излизат от една характерна особеност на художественото творчество - изключително голямата и важна роля, която играе творческото начало. Но заради него те се мъчат да отрекат кръвната връзка на художествената творба с живота, с обективната действителност и според техните разбирания субектът се превръща в абсолютен демиург на художествени ценности и образи, черпещ из самия себе си идеи и художествено съдържание. Тази идеалистическа концепция намира своя най-краен израз в естетиката и практиката на модернизма. Той изпуска от погледа си истината, че колкото и да е голяма

и качествено различна ролята на творческия субект в изкуството, все пак този субект се намира в постоянно отношение именно към обективната действителност и че художествената творба е плод от връзката между два елемента – обективната действителност и творческата личност, Без да е налице един от тия два елемента, не може да се роди изкуство. Самозачатието в изкуството е също така поетична легенда, както и самозачатието на Богородица от светия дух. Инак ние не можем да си обясним онова огромно познавателно съдържание, което е присъщо на художествената литература в цялото нейно многовековно развитие, и то познание не само за човешкия дух, но и за цялата обективна действителност, за природата и човека като социално и психологическо същество. Самопознанието на духа е само едната страна в изкуството.

Субективизмът прави и друга капитална грешка. Абсолютизирайки значението на творческия субект, той го разглежда като изцяло автономна и затворена в себе си величина. Субективизмът не вижда, че духът в изкуството – това е в края на краищата човешкия дух, който побира в себе си определени конкретни исторически явления, определени социални връзки и по-общи психологически истини. Творческият дух не е никога затворена в себе си категория, а израз на една по-обща психология, идеология, т.е. тя е въплъщение на конкретно историческо, национално и класово съдържание и с това той вече придобива обективност, превръща се във факт на обективната действителност.

Когато подчертаваме голямото значение на субективното начало в изкуството и искаме да обясним научно неговото място в художественото творчество, ние вървим по съвсем различна посока в сравнение с идеализма. Ролята на творческия субект ние разбираме като преобразуваща и като съпричастна, а не като самозадоволяваща се. Ние се ръководим от мисълта на К.Маркс, че човекът за разлика от животното създава

"и по законите на красотата". Това ще каже, че излизайки от реалната действителност и нейните обективни естетически качества, опирайки се на законите на човешката красота, извлечени от естествената човешка природа и утвърдени в историческото развитие на обществото, художникът създава нов естетически продукт. В него той включва обективните елементи от живота, претворени по законите на красотата, и в същото време внася нови субективни елементи, които извън него и без него не са съществували. Интересна мисъл срещаме в естетиката на академик Тодор Павлов. Като изяснява границата между фотографията и художествения образ и пита защо тя, фотографията, не е изкуство, той отговаря: "Защото в нея художникът не е вложил също така и с в о е т о живо аз, не е вложил своя ритъм, не е вложил с в о е т о чувство за хармония, с в о я т а мелодия, с в о я стил, (своя) начин "на усвояване на света", не е погледнал на произведението си не само като на огледало на епохата, но също така и като на въплътена и увековечена с в о я мечта и с в о я съдба. Когато всичко това е налице, когато към естетическата реалност и идейното съдържание се прибави и всичко това, тогава вече имаме художествено произведение."[1]

За нас в случая е особено важно да подчертаем ония елементи, които според Т. Павлов художникът внася от себе си в художествения образ. Тези елементи са изработени въз основа на жизнения опит, върху обективни явления. Но като художествени елементи те не са съществували реално в живота. Те са създадени в този си вид именно от художника, следователно са плод на творческия субект. Тях творецът влага в произведението си и чрез тях се осъществява, реализира в художествената творба. Многобройните жизнени факти и явления художникът

---

[1] Тодор Павлов, Основни въпроси на естетиката, С., 1949, с. 223-224 (подчертано от автора)

преработва в съответствие с една своя поетическа идея, чрез която въплъщава своя естетически идеал, своята мечта. Идеята, идеалът, мечтата са продукт на човешкия дух, разбира се, върху опита от обективната действителност. Жизненият материал в изкуството се подчинява едновременно на своите обективни закони, на обективната същност на реалните явления и в същото време - на художествената концепция на автора. Запитан за смисъла и назначението на поезията, Яворов отговаря: "И аз съм на мнение, че работата на литератора не е да н а п и ш е произведения - не важи какви - но че той иде, ако има призвание, д а к а ж е една истина, която носи в душата си."[1]

Показателен за отношението между обективното и субективното, за ролята на творческата личност в изкуството е разказът "Шибил" на Йордан Йовков. В писмо до Данаил Константинов от 20.IX.1925 г. писателят сам признава, че за творбата си той е използувал "песента и разказите на Шибиля, градешкия циганин разбойник."[2] Но какво е представлявало реалното лице и събитие и какво е съотношението му с художествения разказ?

Живеел някога циганинът Мустафа Шибил, когото турците направили надзирател на строящата се военна крепост край Градец по време на Кримската война. Той се държал много грубо с българските работници, организирал обири, причаквал по друмищата момите и крадял накитите им. Шибил си имал любовница една българка на име Дженда, която не живеела с мъжа си и на която той често гостувал и правел скъпи подаръци. През 1870 г. русенският валия, на когото омръзнали пакостите на разбойника и оплакванията на работниците, заповядал Шибил да бъде убит. Турските власти му устроили засада в местността "Анатемите" и го застреляли. Главата му била отрязана и

---

[1] М. Арнаудов, Към психографията на П.К. Яворов, цит. издание, с. 57; подчертано от Яворов.

[2] "Български писатели за литературата и литературния труд", т. I, с. 458.

изпратена в Русе. Местността, където е паднал Шибил, нарекли "Шибилева погробина".

И най-беглият поглед ще открие огромната разлика между реалния герой, действителния факт и художествената творба. Шибил наистина и в разказа не е представен като народен хайдутин, както мнозина читатели смятат в заблудата си. Подобно на циганина-надзирател и тук той е разбойник, само че вместо работници ограбва църкви и манастири, измъква златните пръстени от ръцете на живи и умрели, претърсва дисагите на богати търговци. Но колко обаятелен е Мустафа Шибил в произведението на Йовков, колко поезия се крие в отношението му кам Рада, в цялото му поведение. Неговата външна красота, моралното му прераждане, гибелната му любов излъчват благородно обаяние. От целия разказ лъха култ към красотата и любовта, под влияние на които именно се преражда закоравелият разбойник и в името на които той загива. Дори беят, хвърлил толкова сили в потери и засади, изпратил нарочно Рада за примамка на хайдутина, е завладян от обаянието на героя и покорен от красотата, повтаря унесено: "Какъв юнак! Какъв хубавец! Такъв човек не бива да умре!".

Но откъде иде тази красота на героя, на сюжета, изобщо на целия разказ? Кое е превърнало циганина-разбойник в художествено явление? Дали проникване в по-дълбоката и скрита същност на конкретното обективно явление? И дали изобщо художественият смисъл на разказа се съдържа в реалните герои и случки, послужили за основа на творбата? Очевидно само с особеностите на жизнения материал не можем да обясним естетическото съдържание. Необходимо е да вникнем и в самата творческа личност, която се е преляла в произведението и е обусловила художествената метаморфоза. Една от характерните черти на естетическия идеал на Й. Йовков е преклонението пред красотата. Тя за писателя е сила, която властвува инстинктивно над хората. Спомнете си разказа "Албена".

Възбудената и разярена тълпа, която иска най-тежко наказание за убийцата на мъжа си, е изведнъж покорена от красотата й. Престъплението й е простено и сега същата тълпа настоява Албена да бъде освободена. "Момчета, дръжте, не я давайте! Какво е селото без Албена!" - се провиква с разтреперан глас дядо Власи, за да изрази всъщност идеята на автора за всепокоряващата и всеопрощаваща мощ на красотата. Спомнете си също друг един разказ на Йовков - "Съд", в който все това обаяние на красотата и любовта кара стария турчин Токмачията да лъжесвидетелствува. Нещо сходно, само че с много по-голяма сила и определеност намираме и в разказа "Шибил". Чрез легендата за прераждането и гибелта на хайдутина писателят възвеличава красотата, която обайва дори такъв душевно огрубял разбойник, възпява любовта, която преражда и прави човека безстрашен пред смъртта. Тази идея, внесена в разказа и непокриваща се с реалните герои и случки, е превъплъщение на субекта, на неговата представа за красотата. Тя иде от Йовков, а не от реалния Шибил. И съвсем естествено художественият образ получава от тях не само качествено ново, но и естетическо съдържание.

Субективното в изкуството не се ограничава само в рамките на преосмислянето на герои и сюжети, което е по-лесно разбираемо, защото се отнася до изграждането на нови, художествени характери. Понякога можем да го открием дори там, където на пръв поглед е немислимо да съществува - в художественото превъплъщаване на една историческа истина, на едно историческо събитие. Както и всичко останало, в изкуството дори и историята придобива други контури, субективни, превръща се във факт на творческата личност. "И за какво са поетите - възкликва Гьоте - ако трябваше само да повтарят разказите на историците! Поетът трябва да отива по-нататък и където може, да даде нещо по-висше и по-добро."[1]

---

[1] Екерман, Разговори с Гьоте, с. 193.

Отразявайки историческото събитие, художникът не само се старае да разкрие истината за него, да му даде вярна идейна оценка. В същото време той изразява и своята творческа субективност, своята представа за това какви би трябвало да бъдат хората, участвували в него, своята мечта и своя идеал.

В поемата си "Септември" Гео Милев правдиво отразява истината за Септемврийското въстание от 1923 г. Той показва неговия класов и народен характер, кървавата схватка с фашизма, героизма на въстаниците. Икономическият и политическият смисъл на въстанието е разкрит ясно. В "Септември" обаче се долавя и още един аспект, който е заложен в историческата действителност, но който не се е бил превърнал още в исторически факт. Той е характерен в по-голяма степен за личността на поета, отколкото за реалните въстаници. Става дума за нравствените цели на борбата. Така, както е представена в поемата, борбата се води не само в името на непосредствени жизнени интереси - за повече хляб и свобода. Не, нейните хоризонти са по-широки, идеалите - много по-високи. Въстанието, нарисувано от Гео Милев, има да решава вековни задачи, които стоят пред човечеството. То трябва да донесе и пълно духовно разкрепостяване на човека от всичко назадничаво, унижаващо и потискащо, да развърже творческите му сили и да го направи достоен за неговото велико призвание в живота. "Човекът преди всичко" - този лозунг, който Гео Милев издига още през 1922 г. във "Възвание към българския писател", говори за етичния подход към обществените явления. Този етичен подход, вече много по-изяснен и свързан с революцията прозвучава в поемата, по-точно казано, намира художествено превъплъщаване в поемата. И което е особено показателно, авторът го свързва пряко с целите на Септемврийското въстание. След като е разкрил народния характер на въстанието, поетът влага в устата на борците една клетва,

която съдържа общочовешки световноисторически смисъл:

О боже!
подкрепяй свещеното дело
на грубите черни ръце:
влей смелост
в нашто гърмящо сърце:
Не искаш ти никого роб -
и ето - кълнеме се в нашия гроб -
ще възкресим ний човека
свободен в света.

Никой да не бъде роб, а да бъде свободен човекът напълно - очевидно това са цели, по-широки от едно чисто икономическо и политическо освобождение, цели, каквито конкретното историческо събитие не си поставяше. Септемврийското въстание от 1923 г. има минимална политическа и социална програма. То избухва преди всичко в самозащита срещу терора. Конкретноисторическата му задача е да свали фашистката клика и да изгради общодемократично работническо-селско правителство. "Борбата - писаха тогава в известното "Отворено писмо" В. Коларов и Г. Димитров - не бе за установяване на диктатура и за въдворяване на съветска власт в България..., а такава против вилнеещата военна диктатура и за едно широко демократично правителство, излязло из средата на огромното мнозинство на българския трудов народ - неговата трудеща се част."[1] Гео Милев е верен на историческата правда. Навсякъде той подчертава общодемократичния облик на въстанието и никъде не акцентира върху отделна класа. И в същото време той се "отдалечава" от конкретноисторическата правда за 1923 г., издига се над някои частни истини, за да внуши истини от по-висок, общочовешки разряд. Затова, когато изтъква причините за въстанието, той нито с един щрих не загатва за политическия

---

[1] Георги Димитров, Съчинения, т.VII, с. 273.

терор непосредствено преди въстанието, послужил като пряк повод за въоръженото стълкновение с фашизма. Фактите на Гео Милев са били известни, но той преосмисля историческото явление, издига се над частното, за да разкрие причините и насоките на класовата борба изобщо, едно звено от която е и Септемврийското въстание. Така, както е дадено в поемата, неговият дълбок смисъл не е в самозащитата от фашистката разправа, а във вековния антагонизъм, който именно през ония героични дни намира своята най-висока изява. Злобата на въстаниците е дълговечна, тя се ражда от тъмната социална нощ и истинската й цел е да разкъса вековните вериги, оковаващи човечеството. Оттук напълно естествено поетът иска да внуши световноисторическия смисъл на идеалите на въстаналите маси. Не за отделни отстъпки и права се води борбата, а за коренно икономическо, политическо и духовно освобождение на народа, за разрушаване на целия този вековен частнособственически експлоататорски строй.

Всичко писано от философи, поети -
ще се сбъдне!
- Без бог! без господар!
Септември ще бъде май.
Човешкият живот
ще бъде един безконечен възход
- нагоре! нагоре!
Земята ще бъде рай -
ще бъде!

Такъв е идеалът на поета и този свой идеал Гео Милев превъплъщава и в художествено възсъздаденото Септемврийско въстание. Затова в поемата то е представено като глава първа от историята на народния свободен живот (" - и писа със свои кърви СВОБОДЕН! Г л а в а п ъ р в а: Септември"). Целта, която виждат пред себе си Гео Милевите въстаници, идеалите, които ги тласкат към борба, мечтите, които ги примамват, са

много по-извисени, отколкото на реалната маса въстаници, Собственият идеал за общественото развитие, собствената си мечта за пълно освобождение на човека, собствената си представа за народна революция.Гео Милев въплъщава в поетическото отражение на едно конкретно историческо явление, без да се смущава, че те взаимно не се покриват напълно.

Както се вижда, субективното начало в художественото творчество играе изключително голяма роля. Това субективно начало не се изчерпва само с белезите на индивидуалния стил, само с пречупването на света през призмата на субекта. То е в същото време едно творческо начало, едно привнасяне в съдържанието на художествения образ на нещо, което извира из самата личност. Тези субективни елементи са както емоциите и мислите, така и идеите, идеалът на художника. Без естетически идеал не може да съществува изкуство. Благодарение на него художествената творба не само дава правдата за живота, но ни извисява и над живота, за да го преобразим от тази висота. "Та какво е реалното само по себе си? Ние сме задоволени, ако то е представено правдиво, то може да ни даде и ясни познания за известни неща. Но същинската придобивка за нашата по-висша природа се състои само в идеалното, което излиза от сърцето на поета."[1] А онова, "което излиза от сърцето на поета", не е непременно субективистично. Не всякога пряко, но то всякога има в последна сметка корените си в реалната действителност. То може да бъде идеи, въжделения, които художникът е извлякъл от явленията на живота, синтезирал ги е в себе си и ги е превъплътил в художествени образи. Но те могат да бъдат и създадени не въз основа на реалното като даденост, а като една възможност, като една тенденция, която творецът със

---

[1] Екерман, Разговори с Гьоте, с. 183.

своята прозорливост, със своята възвишеност е открил, вложил е в творбите си, за да я наложи на живота. Този субективен идеал, тази красота, придобива обективна стойност, защото отговаря на въжделенията на обществото, изразява в себе си определени социални и класови стремежи, интереси, психология, идеали.

КЛАСОВОСТ И ИДЕЙНОСТ

Първостепенното място, което субективният елемент заема в изкуството, поставя един основен въпрос: какво е съдържанието и смисълът на това субективно? Има ли то социален характер, изразява ли идеологията и психологията, мечтите и идеалите на определени социални групировки, с други думи, има ли то идейно-класов характер или е тясно лично, индивидуално затворено?

Когато говорим, че изкуството е свързано с обществото, че изразява обществени идеи и служи на социални цели, че то е всякога идейно, ние се ръководим не от някакви субективни желания и предпочитания. Въпросът т р я б в а ли то да служи на обществото, или да бъде самоцелно, т р я б в а ли да бъде идейно, или да е "чисто", надкласово, е много важен, защото е свързан с функцията на изкуството, с неговия смисъл, предназначение и оправдание. Този въпрос не е естетико-теоретичен, а утилитарно-обществен. Естетико-теоретичният проблем е: м о ж е ли художественото творчество да бъде очистено от социално съдържание, да стои над класовите отношения, или не м о ж е. Марксизма-ленинизмът отговаря, че по своята природа, по своите вътрешни художествени закони изкуството в с я к о г а и з р а з я в а о п р е д е л е н и с о ц и а л н и п о з и ц и и, съдържа в себе си обективно класови естетически елементи. Следователно идейно-класовото съдържание на художествения образ е резултат на един обективен закон. Независимо дали творецът съзнава, или не съзнава това, дали той желае, или не желае, дали естетиката признава, или не признава това, художествените творби винаги носят в себе си социално-класови елементи, изразяват социално-класови

идеи, психология, идеали. С други думи, художникът винаги създава творчество, което има неизбежно идеологически характер. Този обективен закон на изкуството никой не е избягнал, нито може да избегне.

На какво се опираме ние, когато твърдим, че художественото творчество по своята природа е идеологическо явление и неминуемо съдържа в себе си идейно-класови елементи? Опираме се на многовековното му историческо развитие и преди всичко на научното разбиране на творческия процес, на творческата личност и на самото обективно съдържание на художествения образ.

В своето хилядолетно съществуване литература е създала ценности, които са надживели времето си, надмогнали са преходността на конкретноисторически, социални и класови идеали, цели, истини. В такива произведения са разкрити устойчиви човешки качества, общочовешки чувства и идеи. Прометей и Дон Кихот, Хамлет и Тартюф, Фауст и Дон Жуан са образи, които не могат да се приберат в строго определена историческа и класова рамка. Това кара отделни теоретици да смятат, че художествената литература не е израз на определени исторически истини и класови идеи. По-нататък ще видим, че наистина идейното съдържание на изкуството в редица отношения разкъсва рамките на строгата класовост. Но оттук не следва, че дори такива образи и произведения са надкласови. Един конкретен идейно-художествен анализ доказва, че всяка поетическа творба израства върху почвата на дадени конкретно-исторически условия, че всеки художник по един или друг начин се свързва с определена социална сила, носи в светогледа и в творчеството си идеите на определена класа. Дори поетическо творчество, което претендира, че е "чисто", безидейно, надкласово, всъщност по един скрит, но несъмнен начин изразява психологията и идеологията на определена обществена класа.

Историческите доказателства естествено не са теоретически. На тях може да се възрази, както впрочем правят идеалистите, че ако в миналото изкуството било тясно свързано с обществените идеи, това може да издава само "ограничения" му утилитарен характер, че то още не се е освободило от "опеката" на социалните идеи, че не е достигнало до своето "висше" състояние. Какво би могло да се отговори на подобни твърдения? Най-напред би трябвало да се каже, че щом художественото творчество в цялото свое многовековно развитие е било всякога свързано с обществото, с неговите идеи и социални отношения, то безспорно тук се проявява един обективен закон, произтичащ от вътрешната му природа. И второ, опитът на досегашното развитие на изкуството има не само историческо значение. Той помага по-добре да осмислим теоретически идейно-класовата същност на изкуството. Не е случайно, че вървете достигат тъкмо онези художествени произведения, които не пренебрегват тая обективна негова същност, а съзнателно се опират на нея, реализират я последователно, т.е. произведения които изразяват ярки обществени идеи, служат на прогресивните стремления на своето време. "Чистото", формалистично изкуство е само привидно свободно от този закон. Самият стремеж към подобно изкуство е сам по себе си израз на една художествена позиция, на една естетическа концепция, която в последна сметка се определя от дадена класова социална психология и идеология, от определен начин на мислене и чувстване, а те играят голяма роля за стойността на художественото съдържание.

В своето разбиране марксистко-ленинската естетика излиза не само от историческите факти, а преди всичко от същността и спецификата на изкуството. Тя взема пред вид творческия процес при създаването на художествената творба, класовата същност на творческата личност, влиянието на светогледа върху художествените образи, обективния идеен смисъл на художественото съдържание и т.н. Творческият процес,

личността на художника, нейният светоглед и светоусещане сами по себе си още не са художественият образ като естетическа реалност. Едното с другото не бива да се отъждествяват, всяко си има своя автономност и собствено значение. Но художественият образ произлиза тъкмо от тях. Те се преливат диалектично в него и макар да се трансформират по законите на изкуството и се превръщат в естетическо явление, те не загубват своята социална същност.

Преди всичко трябва да приемем, че творецът е също така социално детерминирана личност, както и всички останали хора. Той се ражда и живее в определено историческо време, включва се неминуемо в ония обществени отношения, които го заобикалят, попипва в себе си психологията и манталитета, разбиранията и вкусовете, идеалите и стремежите на онази социална група, от която произлиза или още по-точно, на която се чувствува най-близък. Когато обяснява как пише, как създава художествените си творби, откъде идат подтиците и особеностите на творчеството му, Елин Пелин отбелязва на първо място тъкмо зависимостта на художника от обществените условия: "Но преди всичко ще ви кажа, че един писател се оформява в средата, в която живее, в епохата, в която се ражда. Оттам се оформява и неговият мироглед, и неговият начин на писане. Неговите отношения с хората, с културния свят в тая епоха са от голямо значение и голяма важност."[1]

Ручеите, по които социалните влияния се вливат в личността на твореца, са различни и понякога трудно уловими. Някога вулгарните социолози отдаваха първостепенно значение на домашната среда, на класовия произход. Несъмнено този фактор не бива да се пренебрегва. Той придобива голямо значение както с това, че действува, когато младата личност още

[1] Елин Пелин, Как пиша, "Български писатели за литературата и литературния труд", 1964, т.I, с. 359.

се оформя, така и със силата на най-непосредственото ежедневие. Каквито и резки идейни преломи по-късно да настъпват, колкото и да се откъсва идейно личността от своята родна социална среда, ранното влияние всякога оставя своите следи в характера, в манталитета, в привички, вкусове, психология. Един Пушкин, един Л. Н. Толстой, един Вазов или Йордан Йовков не могат да се освободят от родилните петна на своята класа дори и когато създават творби, които по своето идейно-художествено съдържание са противоположни на техните обществени идеали. Оттук идват много противоречия и особености на тяхното творчество. И все пак този фактор не бива да се абсолютизира. Той не само че не е единствен, но не е и решаващ, определящ. Наред с него, личността е под въздействието на редица други мощни социални сили, които сложно и неуловимо навлизат в света на мислите и чувствата на поета, изработват неговия светоглед, системата от възгледи за обществото и живота, за изкуството и човека. Класовите битки, които се разгръщат пред погледа на твореца и в които не рядко самият той е пряк участник, огромната литература - научна и художествена, която обяснява света, културата със своите идейни насоки - всички тези фактори теглят твореца към определена посока и той отива там, накъдето го води неговият интелект, неговата съвест, неговото чувство за отговорност пред обществото, неговите прозрения или заблуди. Така творческата личност, както и всички останали хора, се изгражда като социална единица, която наред с всичко индивидуално и неповторимо носи в себе си и нещо общо, свързващо я с някоя социална група. Определението на К. Маркс, че човекът е "съвкупност от обществени отношения", важи с еднаква сила и за художника.

Впрочем истината, че като човек творецът е социална личност, свързана с многобройни нишки с обществото, е толкова очевидна, че тя не се оспорва дори от представителите на идеалистическата естетика. Разногласията започват, когато

трябва тази истина да се отнесе и към художественото творчество, когато трябва да се отговори на въпроса дали в изкуството се изявява социалната същност на личността. В противоположност на идеалистите материалистическата естетика отговаря положително на този въпрос. Художникът не само като човек, като гражданин е свързан с обществото, но и в самото си поетическо творчество неминуемо проявява своята социална същност. Ония обществени идеи, които са се оформили в съзнанието му под влияние на класовите борби, онези социални симпатии и антипатии, които го вълнуват, по един сложен и своеобразен път проникват и в създаваните от него художествени образи. И колкото поетът по-пълно и последователно изразява своите обществени идеи, колкото тези идеи по-вярно отговарят на прогресивните стремления в живота, толкова неговото творчество е повече художествено значимо. "В най-дълбоката си човешка същност пък човек е "съвкупност от обществени отношения" - подчертава академик Тодор Павлов - и затова именно като личност-индивид той е толкова по-действителен, по-значителен, по-могъщ и по-човечен, колкото повече се явява индивидуализиран представител ("типичен характер") на определени групи, сили, тенденции, възможности, задачи, цели."[1] Тогава изкуството от безцелна игра се превръща в едно значимо човешко дело, то навлиза във важните проблеми на човешкото духовно битие.

По какъв начин социалното съдържание на реалната творческа личност се прелива в художествената творба? Как социалнокласовите идеи от факт на общественото съзнание се превръщат във факт на изкуството?

Най-напред ще изясним ролята на светогледа в художественото творчество, взаимопроникванията между тях и спецификата на техните отношения. Мъчейки се да отрекат социално-

[1] Тодор Павлов, Основни въпроси на естетиката, С., 1949, т. I, с. 171.

класовия характер на изкуството, идеалистите насочват преди всичко атаките си против участието на светогледа в него, защото светогледът - това е системата от възгледи за обществото и природата и в него най-ярко се проявяват социалните позиции на личността. А в класовото общество тези социални позиции са неминуемо класови.

Главният аргумент на идеалистите е бил и е, че изкуството е интиутивно, безсъзнателно творчество. В състояние на "божествено" вдъхновение, на неудържим транс поетът се отдава на неконтролираната стихия на образите, следва техния ирационален ход и задачата му е само да ги запечата в слово, също така интуитивно налучквано. Разумът, мисълта, възгледите в този процес не вземат участие. Нещо повече, тяхната намеса само може да попречи на чистата и пълна изява на интуитивно бликналите образи. Оттук не е трудно да се стигне до извода, че в художественото творчество светогледът, т.е. социално класовата насоченост на личността няма място в изкуството и че участието му е отрицателен факт, защото накърнява естетическата природа на изкуството.

Несъмнено изкуството не е умозрително обличане, превъплъщаване в "образи" на светогледните идеи, възгледи. То се създава по закони, по-различни от науката, и логическото мислене е сравнително ограничено и най-важното, подчинено е на закономерностите на художественото творчество. То е спонтанно, непринудено, писателят се ръководи не от логиката на силогизмите, а на сцеплението на образите, на отношенията между характерите, на развитието на чувството. Но това още не означава, че мисълта на автора е изключена от творческия процес, че неговите разбирания, идеи не навлизат в самата плът на художествените образи, не действуват при сътворяването на характерите с техните взаимоотношения, с тяхната логика и съдържание. Спонтанни като поетическо видение, като образна картина, образите са целесъобразни, подчинени са на

своя вътрешна логика, на една художествена идея.

Когато писателят създава своята творба, той влага в нея една художествена цел, иска да каже чрез нея нещо на читателите. Липсва ли подобна творческа цел, творбата губи своята стойност. При това колкото и да е различна художествената цел от умозрително-научната, колкото и да е специфична по своята естетическа природа, тя всякога се намира в зависимост от определени разбирания - социално-идейни или естетически.

Още в края на миналия век Димитър Благоев, опонирайки на идеалистическо-субективисткото гледище, подчертаваше: "Не! Не е истина, че поетът, че художникът не е способен да мисли и че мисълта убива поета. Поетът, художникът мисли и не може да не мисли. Неговата мисъл може да не е тъй "дискурсивна", тъй бавна, както у всякой "филистер", може тя да е интензивна, мълниеносна дори, но все пак тя е мисъл, все пак той мисли. Художникът мисли и преди творческата му дарба да е създала образите и картините, в които излива своята мисъл, мисли и тогава, когато той рисува създадените от неговото творчество образи и картини. Художникът не може да изказва своите мисли другояче освен с живи образи и картини. Той дори и когато говори, не говори другояче освен о б р а з н о и к а р т и н н о. Но от това, че той не може да изкаже своята мисъл другояче освен в образи и картини, излиза ли, че той не мисли и че не е способен да мисли? Очевидно не! Няма велико художествено произведение, което да не носи печата на мисленето, в създаването на което да не е участвувал и разсъдъкът. Великите художествени произведения по туй и се отличават, че представляват в безсмъртни образи и картини мисълта на своето време. Фактът, че великите поетически творения са плод на дългогодишен труд, на преработване, на разни вариации, заменявани в продължение на тяхното окончателно създание, потвърдява тъкмо туй, че в тяхното

създание е участвувала не само мисълта, но и прозаическият разсъдък."[1]

Често ще срещнем големи творци да казват, че една от важните страни на таланта е способността за творчески преработки, да се търси и намира н а й - т о ч н а т а дума, да се изяснява докрай поетическата идея. Работейки върху автобиографичната си повест "Детство", Л.Н. Толстой записва в "Дневника" си: "Утре ще преписвам... Необходимо е без жалост да се унищожат всички места неясни, разтегнати, неуместни, с една дума, неудовлетворяващи, макар и да биха били те сами по себе си добри."[2] Но кое е неясно, разтегнато, неуместно, коя е най-точната дума, как да се преустрои композицията, за да изпъкне най-ярко поетическата идея - всичко това в последна сметка зависи от мисълта на автора. Тук вече действува логиката, преценката, критерият, които колкото и да са спонтанни и "интуитивни" в изкуството, са органически свързани с разбиранията на художника, с неговите позиции като човек и творец. А колко по-интензивно ще работи мисълта на твореца, когато трябва да даде отговор на поставените в произведенията въпроси, когато трябва да вземе отношение към заобикалящата го среда и към онова, което е вътре в него, в душата му. Той трябва да познава и да разбира онова, за което пише, да е вникнал в неговия смисъл. Това е невъзможно, без да се съпоставят фактите, без да се размишлява. При творческия процес стихийният, интуитивният момент сложно и дълбоко се сплита с мисловно-съзнателния. И не бива нито да се подценява, нито да се надценява единият за сметка на другия. Те трябва да се виждат в тяхното диалектическо единство и взаимопроникновеност. Както е неправилно да си представяме изкуството като "образна илюстрация" на умозрителните възгледи на художника, така неправилно е да отричаме

---

[1] Д. Благоев, Литературно-критически статии,1951,с.163

[2] Л. Н. Толстой, О литературе, М., 1955, с. 13.

участието на мисловния елемент в него.

Съвсем естествено е да приемем, че мислите, които ръководят писателя в създаването на художествената му творба, не са случайни, капризни и хаотични. Те се подчиняват на един по-общ принцип, на едно по-основно гледище за света и изкуството, на една единна позиция. Тъкмо това основно гледище, единството на различните възгледи, които изявяват социалната същност на личността, представлява и нейният класов светоглед. "Но щом художникът мисли, когато създава своите творения - подчертава Благоев, - тогава е очевидно, че достойнствата на неговите произведения зависят и от достойнствата на неговите мисли. А пък последните се определят именно от туй, което наричаме с в е т о г л е д. Няма човек, който да няма един светоглед. Защото с в е т о г л е д ъ т е сумата от понятия, възгледи, идеи и мисли, които придобива човек от о б щ е с т в е н а т а с р е д а, в която живее, от класата, към която принадлежи, от образованието, което е придобил."[1]

Изявата на светогледа в художественото творчество не бива да се вижда само там, където авторът разсъждава за света и героите си, където се намесва пряко логично-разсъдъчното начало. В конкретните художествени произведения този тип изява не всякога е налице и бихме могли да кажем, че светогледът не е основната и специфична изява за тях. По-сложни и по-скрити са пътищата, по които той прониква. Понякога дори самият художник не съзнава активната му намеса. Следвайки творческия процес, ще го доловим още в самото зачатие на художествената творба - в подбора на темата и сюжета. Един необхватен свят от явления и проблеми заобикаля художника, във въображението му се носят цял рой герои и картини, които или е наблюдавал в живота, или са му били подсказани от реал-

[1] Д. Благоев, Литературно-критически статии, 1951, с. 153-154.

ната действителност. Невъзможно е писателят да ги обхване изцяло, а това не е и необходимо, нито съответствува на природата на художественото творчество. От множеството теми творецът едни приема за интересни, за важни и необходими, други отхвърля било като незначителни, било като естетически непригодни, с една дума, той неминуемо прави подбор - тук обективно и неизбежно действува принципът за избирателност. В този подбор голяма роля играят индивидуалните особености на твореца, неговият личен опит, натюрел, чувствителност, духовна нагласа и т.н. Безспорно е също така, че наред с индивидуалния фактор действува и един по-общ принцип, който именно обединява различни по индивидуалния си стил художници в групи със сходен тип теми, герои и сюжети. В основата на този принцип лежи светогледът.

Да хвърлим от тази страна един бегъл поглед на нашата литература през 90-те години на миналия век. Всички наши писатели тогава имат пред очите си една и съща действителност едни и същи обществено-политически, социални и естетически явления. Но вижте колко различни теми привличат вниманието на отделните групи писатели, колко различни проблеми ги вълнуват При цялото разнообразие от конкретни сюжети всеки от тях има един характерен кръг от теми и проблеми, които отразява в творбите си. Вазов пише за възрожденските борби, за величието на националния подвиг, за моралната чистота и алтруистична себепожертвователност на възрожденските герои или за моралната разруха след Освобождението. Той създаде "Под игото", "Немили-недраги", "Епопея на забравените" и наред с тях "Поет и вдъхновение, "Епоха-кърмачка на велики хора", "Тъмен герой", "Елате ни вижте!" Т.Г. Влайков оплаква разрушението на дребнособственическата идилия, на патриархалния бит и морал или рисува в затрогваща светлина идеализма на българския интелигент, главно учителя, усилията му да просвети народа и да го изтръгне от задушаващите лапи на безскрупулния капитализъм. И той написа "Дядо Славчовата унука", "Леля Гена",

"Учителят Миленков", "В село - хроника". Колко много се отличават темите и проблемите, които вълнуват П.П. Славейков! В народната история и народното битие той търси трайните национални черти и добродетели, в характерите - общочовешката психология, в изкуството - вечните проблеми. От неговото перо се родиха "Ралица", "Фрина", "Симфония на безнадеждността", "Сърце на сърцата". Не е необходимо да се подчертава отликата на темите в поезията особено на Д.И. Полянов, толкова са характерни те сами по себе си.

Отликите в теми, сюжети и пр. естествено зависят от индивидуалните особености на талантите на тези писатели, на възпитанието, образованието им и т.н. Но безспорно определящото иде от светогледа им. Помислете само, можеше ли демократът Вазов, възпитан в духа на възражденските идеи и приел принципите на социално и народностно заангажираното изкуство, да напише творби като П.П. Славейков и народникът Т.Г. Влайков или да възпява борбите на пролетариата и да предсказва тържеството на научния социализъм? Не, не можеше, защото това не би допуснала цялата система от философски, политически, художествени и морални възгледи, които му бяха присъщи и които следваше при избора на теми, сюжети, герои. Всичко това иде да подскаже идеологическия характер на тематичната насоченост на едно художествено творчество. Темата на една художествена творба, разгледана в конкретно-исторически аспект, е първият елемент, който има идеен смисъл и който зависи в голяма степен от светогледа. Не случайно въпросът за тематиката е един от важните и винаги актуални въпроси на литературната критика и практика, защото тя издава идейните позиции на твореца, отношението му към съвременността.

Темата обаче носи само зародиша на идейността, тя е канавата, върху която ще бъде извезано конкретното съдържание. По-важна е трактовката на темата, светлината, в която ще бъде

представена тя, защото един и същ жизнен материал, една и съща тема може да бъде осветлена по различен начин и с нея да се утвърждават дори противоположни идейни гледища. Писателят не само пише за нещо, не само поставя чрез творбите си едни или други въпроси. Той всякога отговаря на поставените въпроси. Дори и в случаите, когато се отказва да даде категоричен отговор, със самия свой отказ изразява едно отношение, една позиция. Субективният характер на художественото творчество вече сам по себе си говори за неизбежността на една преценка към явленията, към героите, включени в художествената творба. "Важното значение на изкуството е възпроизвеждането на онова, от което се интересува човекът в действителността - подчертава Н.Г. Чернишевски. - Но интересувайки се от явленията на живота, човек не може съзнателно или несъзнателно да не произнесе за тях своята присъда; поетът или художникът, не бидейки в състояние да престане да бъде човек въобще, не може, дори и да би искал, да се откаже от произнасянето на своята присъда над изобразяваните явления, тази присъда се изразява в неговите произведения - ето новото значение на произведенията на изкуството, по което изкуството се нарежда в числото на нравствените дейности на човека."[1]

Тази неизбежна присъда до голяма степен зависи именно от светогледа на писателя, от идеологическото му отношение към действителността, особено когато това се отнася за обществени или социални явления, за морала и битието на хората. Интересен пример в това отношение предлага литературата за Септемврийското въстание от 1923 г. В обстановката на крайно изострена обществено-политическа борба с неприкрита сила се изявиха класовите позиции на отделните писатели.

---

[1] Цит. по А.Волков, Очерки русской литературы конца XIX и начала XX веков, М., 1952, с. 430.

Преди всичко те се разделиха на два основни, ясно очертани лагера. От едната страна се наредиха ония, които в този трагичен момент застанаха на позицията на борещия се народ, от другата - ония, които бяха дълбоко свързани с буржоазната класа. Последните в своята класова заангажираност останаха глухи на такова изключително историческо събитие, сякаш то не стана пред очите им. В един момент, когато най-предаnите синове на народа бяха подложени на поголовно изтребление и на най-жесток терор, те възгласяваха принципите на "чисто" и аполитично изкуство, пееха за своите тясно лични и дребни чувства, бягаха в лоното на природната красота. В същото време писателите, които носеха в себе си искрен и непосредствен демократизъм, любов към народа, не останаха безучастни към развихрилата се народна драма. Те счетоха за свой първостепенен дълг да изразят съчувствие към неговите страдания, да манифестират омразата си към фашизма, терора и мракобесието. Темата на Септемврийското въстание намери съвсем естествено място в художественото им творчество. Гео Милев написа "Септември", А. Страшимиров - "Хоро", Кр.Велков - "Село Борово" и т.н. Техният общ демократичен и антифашистки светоглед ги насочи към тази тема като първостепенна задача на творческите им усилия. Но по колко различен начин са осветлени събитията, от какви различни страни са видени те и колко различни са идейните внушения! Гео Милев възпява героизма и устрема на въсталия народ за свобода и човешки живот, изобличава зверствата на фашистите, изразява непоколебимата вяра в неминуемата победа на трудовите хора. Той не разбира и още по-точно, не показва в необходимата степен организирания характер на класовата борба през този исторически етап, но с голяма философска дълбочина разкрива социалните и закономерни корени на въстанието, утвърждава го като естествен акт на народната съпротива срещу терора, на копнежа към щастие и човешки живот. А. Страшимиров

изобщо не рисува въстанието - нито неговото избухване, нито потушаването му. Той показва зверската природа на фашизма и жестоката разправа с невинния народ. Писателят е отвратен преди всичко от това, че фашистките банди се нахвърлят върху хора, които нямат никаква вина и участие във въстанието. В това е силата и смисълът на романа му. Когато засяга образите на комунистите, той нито приема делото им, нито идеологията им. За разлика и от двамата Кр. Велков поставя ударението върху икономическите и политическите причини на въстанието, мястото на работническата класа в него и организиращата роля на комунистическата партия, класовата природа на поведението на отделните групи. Гео Милев оценява въстанието като народноосвободително дело, на чиито знамена са написани идеалите за пълно освобождение на човека от тиранията и мракобесието. А. Страшимиров не приема революцията и въстанието като закономерно народно дело, той само изразява съчувствие към тероризирания народ. Кр. Велков утвърждава въстанието не само като народно дело, но преди всичко като дело на комунистическата партия. Разбира се, отношението към Септемврийското въстание е много важен момент, но все пак само един от моментите, които изразяват идейните позиции на писателите. Присъдата на писателя се разгъва в цялостното художествено изображение, засяга героите с техните взаимоотношения, с техните политически, социални, морални и естетически качества. И тримата наши писатели, за които става дума по-горе, показват в отрицателна светлина представителите на фашистката власт и на буржоазията. Но по различен начин те рисуват представителите на народа и особено ония, които стояха начело на въстанието. Кр. Велков показва комунистите в обаятелна светлина като носители на високи нравствени и обществени добродетели, А. Страшимиров - в една наивна, невярна и дори несъзнателно карикатурна светлина, а Гео Милев изобщо не ги показва.

Не е трудно да разберем, че тия различия в оценките произтичат в най-голяма степен тъкмо от различния светоглед на тия трима наши изтъкнати писатели-реалисти. Гео Милев е личност с последователен демократически и революционен светоглед, който осъзнава материалистически ролята на народните маси в историята, вижда изхода от социалните противоречия в революционната борба, в създаването на едно безкласово общество. Той бе повлиян от социалистическите идеи, но не бе усвоил дълбоко органически марксическото учение и програмата на комунистическата партия. А. Страшимиров е също личност демократична и антифашистки настроена, но в светогледа му се проявяват редица противоречия; той не приема методите на революционна борба и не разбира идеалите на комунистите. Заклеймявайки остро фашистите, които "клаха народа, както и турчин не го е клал", в същото време той отправяше обвинения и против комунистите, които според него "подгавриха надеждите на работните маси и забягнаха"[1] А светогледът на Кр. Велков е ясен и определено комунистически. Той не само пряко е участвувал във въоръженото въстание, но притежава и научен марксически поглед за обществените и социалните явления.

Оценката на героите и явленията, изобразени в едно художествено произведение, са подчинени на определена художествена задача. Те изразяват определени художествени идеи, които зависят от светогледа на писателя. И понеже няма художествено произведение без тема, без изразено отношение към темата и художествения материал, без художествена идея, и понеже, от друга страна, всички тези моменти в голяма степен зависят от светогледа, то ясно е, че художественото творчество по своята природа неизбежно носи идеологически характер, изразява социално-класовите позиции на писателя.

---

[1] А. Страшимиров, Позив, в. "Лъч", 12.XI.1923 г.

*

Подчертавайки ролята на светогледа в художественото творчество обаче, не бива да опростяваме нещата. За разлика от вулгарните социолози, ние разбираме изкуството не като някаква образна илюстрация на светогледните идеи на писателя, а като специфично отражение на действителността и като естетическо творчество, върху което слагат своя отпечатък светогледните възгледи. Художественото творчество има свои вътрешни закони. При създаването на творбата, при изграждането на характерите, при разкриването на техните взаимоотношения писателят следва тези вътрешни закони. Светогледът се пречупва през взаимоотношенията на героите, през чувствата и размислите, които имат своя собствена логика и самостоятелност, трансформира се в художествена идейност, в идейно-естетическа същност на художествените образи. По този начин влиянието на светогледа всякога се долавя в поетическото творчество, но той престава да бъде сума от абстрактни възгледи. Светоглед и идейност в художественото творчество са в диалектическа зависимост. Ние не можем да обясним творчеството на който и да е писател независимо от неговите възгледи за обществото, за живота, за природата. Демократичните идеи на Вазов, неговият хуманизъм, любовта му към народа, възхищението му от българската природа, преклонението му пред всичко национално, възторгът му от героизма на възрожденците, съзнанието за справедливост, стремежът към гражданско и реалистично изкуство и т.н., принципи, които той открито защитава в живота и в статиите си - всичко това намира отражение и в художествените му произведения. Върху тях, разбира се, слагат своя отпечатък, макар и в по-ограничена степен, и заблужденията му - някои шовинистични,

религиозни и монархически разбирания, отрицателното му отношение към социализма.

"Под игото" е ярка художествена манифестация на демократизма и патриотизма на Вазов. Но дори и в това подчертано реалистично произведение са се проявили слабите страни на Вазовия светоглед - отрицателното му отношение към социализма (спорът между Бойчо Огнянов и Кандов на Силистра йолу!).

Подчертавайки голямата роля на светогледа в художественото творчество, в същото време художествена идейност и светоглед не бива да се отъждествяват. Те се отличават не само по формата на изява, но и по различните пътища, закони, по които се изграждат. Светогледът представлява едно абстрактно-логическо обобщаване на явленията в действителността, система от възгледи, които често пъти се приемат наготово от писателя. Ако липсва материалистическа и научна основа, винаги съществува опасност да се отлитне в невярна абстракция и да се мистифицират някои обективни истини. Художествената идейност са не възгледите, декларирани в едно произведение, а цялостната социална позиция на писателя, изразена в системата от образи, социалният смисъл на цялостното художествено изображение, на съдържанието, поведението и взаимоотношенията на характерите, смисълът на чувствата и размислите. А тази оценка на художественото съдържание, този смисъл на поведението и взаимоотношенията на характерите, на авторовите чувства зависят освен от светогледа, от предварително изработените възгледи още и от жизнената правда, от жизнения материал, от логиката на характерите, от жизнения опит на писателя, от способността му да реагира вярно на конкретните явления в обективната действителност, от непосредственото светоусещане на твореца. Светогледните идеи са по-отчетливи, по-строго очертани, по-категорични, но несъмнено те са по-схематични и често пъти едностранчиви. Художествените идеи обаче са по-неподправени, те са в плътта на конкретните образи, много по-тясно са свързани с непосредствената

действителност, по-нюансирани и по-богати са. Ето защо пълно покритие между светоглед и художествена идейност не може да съществува. Нещо повече. Понякога художествената идейност може да влезе в противоречие с известни субективни възгледи и разбирания на самия автор.

Такова противоречие между светоглед и художествено творчество, още по-точно между субективното идейно намерение и оценка на автора и обективния идеен смисъл на художественото изображение се среща твърде често в литературата, и то още от най-древно време, Като отбелязва идейно-класовата ограниченост на мисленето на древногръцкия Есхил, който в "Орестея" утвърждава идеята за съвършенството на Атинската държава и в името на тази държава оправдава Орест, убиеца на своята майка, а в същото време изразява разбиране и оправдание на "наказаната" от Орест Антигона, съветският литературовед С. Апт пише: "Да, Есхил е бил патриот на Атина, да, той е считал атинския държавен строй за най-разумен и прогресивен, но и на неговото творчество е присъщо добре известното от историята на литературата противоречие: правдата на великия художник-хуманист понякога влиза в противоречие с неговата политическа философия."[1] Подобно противоречие открива и К. Чуковски в творчеството на Оскар Уайлд. Като говори за известния му роман "Портретът на Дориан Грей", Чуковски пише: "Но творчеството на Оскар Уайлд се е оказало по-силно от самия него. Както обикновено става с големите писатели, чувството за художествена правда е заставила Уайлд да разкрие пред читателите - въпреки своя погрешен замисъл - гибелността и гнилостта на идеята, която той е искал да възвеличи, и да покаже духовния крах на героя, около който имал намерение да създаде ореол. Вместо да прослави тоя блестящ денди, Уайлд го разобличава. Безволният и безличен Дориан, който

[1] Эсхил, Орестея, М., 1961, Послесловие, с. 200.

послушно въплъщава в живота неговите епикурейски заповеди, в края на краищата се превръща в жалък развратник с опустошена душа, в тъп егоист и убиец. Така че пак, въпреки своите замисли, с целия си роман Уайлд показва до какво обедняване на човешката личност довежда това егоцентрично, несъобразяващо се с нравствения дълг служене на своите собствени антисоциални капризи и чудачества, в което на пръв поглед се състои всъщност естетиката, хедонистичната философия на Оскар Уайлд.

Не може да се нанесе по-силен удар на тая философия от удара, който й е нанесъл в романа си самият писател със собствената си ръка."[1]

Особено силно се проявява противоречието между светоглед и художествено творчество при критическите реалисти. И то е напълно естествено. Това са писатели със силен демократизъм и хуманизъм, с ясно съзнание за социалната роля на изкуството и с развита обществена съвест и в същото време писатели, изпитващи силното влияние на буржоазната идеология, с редица погрешни възгледи и консервативни илюзии за обществото, Но силата на реалистичния художествен метод, който те съзнателно следват, богатият им жизнен опит и честното отношение към реалните факти често пъти коригират и обезсилват ония консервативни идеи, които защищават и съзнателно се стремят да прокарат в творбите си. Известно е изказването на Ф. Енгелс за творчеството на Балзак, в което открива победата на жизнената правда и на вярната идейна оценка въпреки класовата ограниченост и някои погрешни възгледи на писателя. "Реализмът, който аз имам предвид, се проявява даже независимо от възгледите... - пише Енгелс в писмо до М. Харкнес. - Наистина, Балзак политически беше

----

[1] Корней Чуковски, Хора и книги, С., 1963, с. 825-826.

легитимист. Неговото велико произведение е непрестанна елегия по повод на непоправимата развала на висшето общество; неговите симпатии са на страната на класата, осъдена на умиране. Но при все това неговата сатира никога не е била по-остра, неговата ирония по-горчива, отколкото тогава, когато той заставя да действуват аристократите, мъже и жени, на които той дълбоко симпатизира. Единствените хора, за които той говори с нескрито възхищение, това са неговите най-скрити противници, републиканските герои Cloître Saint Merri, хора, които в това време (1830-1836) бяха действително представители на народните маси. Това, че Балзак беше принуден да иде против своите собствени класови симпатии и политически предразсъдъци, това, че той в и д я неизбежността на падането на своите възлюбени аристократи и ги описваше като хора, които не заслужават по-добра участ, и това, че той в и д я истинските хора на бъдещето там, където в това време беше единствено възможно да се намерят, това аз считам за една от най-великите победи на реализма, за една от великите особености на стареца Балзак."[1]

Може би още по-ярък пример в това отношение представлява творчеството на Л.Н. Толстой, защото у него един подчертан патриотизъм, хуманизъм и демократизъм, един дълбоко проникновен реализъм в разкриване на човешката психология и на социалните явления се съчетава с крайно реакционни философски, религиозни и политически идеи. Например в края на "Война и мир" той прилага цял философски трактат, в който излага своето идеалистическо и реакционно по същество разбиране на историята. Според него ходът на обществената история е фаталистично предопределен от мистични сили и не зависи нито от отделни изключителни личности, нито от хората изобщо. "Фатализмът в историята е неизбежен за обясняването на

---

[1] Маркс - Енгелс, За изкуството, С., 1951, с.128-129.

неразумните явления (т.е. онези, чиято разумност ние не разбираме") - пише Л.Н. Толстой. И на друго място: "Нямаше никаква изключителна причина за събитието, а събитието трябваше да стане само заради това, че то трябваше да стане." Тази фаталистична концепция естествено намира отражение и в самото художествено изображение. Спомнете си по какъв начин е нарисуван Кутузов преди решителното Бородинско сражение. В съгласие с възгледа на автора великият пълководец стои пасивен пред събитията, защото мисли, че те ще се извършат и без активната воля на хората. Но колко по-различно е внушението, което произтича от цялостното художествено изображение! Патриотът и демократът Толстой рисува с любов и възхищение проявите на героизъм, на родолюбие и самопожертвователност на руския народ. Той познава широко и дълбоко историческите факти, психологията на хората и следва в романа си жизнената правда. Възприемайки непосредствено поведението на героите, прониквайки в смисъла им, читателят стига до изводи, различни и дори противоположни на ония, които писателят се стреми да му внуши, ръководен от своята невярна философска концепция. Тези изводи са: без активната и решаваща роля на руския народ, на народните маси войските на Наполеон нямаше да бъдат разбити, нашествениците изгонени от страната и историята би имала по-друг облик. С други думи, художникът Толстой опровергава мислителя Толстой и внушава историческа концепция, която е много близка до материалистическата идеология и според която народните маси движат историята, определят общественото развитие.

Историята на литературата познава не малко случаи, когато художествени творби са влизали в противоречие с предварителния идеен замисъл на твореца и са се изпълвали с идейно-класово съдържание не само по-богато от собствените му светогледни разбирания, но и различно от неговите основни класови позиции. Пример за това е "Мъртви души" на Гогол.

Замислен като критика на някои частни отрицателни страни на тогавашната руска действителност, поради своята дълбока жизнена правда и поради широкото си идейно обобщение този роман – за ужас и учудване на самия му създател – се оказва остра сатира изобщо на дворянско-помешчическото общество, едно цялостно негово отрицание, нещо, което Гогол поради своя ограничен и с редица консервативни черти светоглед не само че не е желал, но и не би допуснал, ако предварително го беше осъзнал.

Защо са възможни подобни противоречия, защо художественото творчество притежава силата да коригира възгледите на писателя, защо то обективно може да внуши изводи, мисли, оценки, настроения, към които писателят съзнателно не се е стремял? Защо един О. Уайлд, този сектант естет, който отхвърля всеки морал и етика в изкуството и пише роман, за да утвърди тия си разбирания, в края на краищата сам със същия си роман нанася най-силния удар на собствената си философия? Защо Гогол, който светогледно стои на позициите на съществуващия строй, написва творба, която подкопава устоите на този строй? Защо народникът Т.Г. Влайков, който с цялата си обществено-публицистична дейност и с изкуството си защищава устойчивостта на дребнособственическите отношения у нас, показва в "Чичо Стойко" и в "Ратай" пропадането на частната собственост и илюзьорността на надеждите чрез просвета и честен труд да се постигне материално благополучие?

Защото светогледът, философията, възгледите са абстрактна, логическа форма на отражение и обобщение на действителността, при която опасността да се отлитне от истината на живота е много по-голяма; осмислянето и формулирането на същността на явлението е много трудно и винаги тласка към едностранчивост;

Защото художникът описва конкретни явления и характери, които сами по себе си носят богатството от нюанси и

истини и по непосредствен, спонтанен път изразяват правдата за живота;

Защото, изобразявайки конкретни характери и явления, писателят следва не само собствените си убеждения и предубеждения, но и логиката на нещата в живота. Жизнените наблюдения, опитът, мъдростта и пр. по един спонтанен път управляват перото, насочват го към истината, която в края на краищата определя и идейното звучене на творбата;

Защото най-после характерите със своите постъпки и взаимоотношения, чувства и мисли независимо от оценките, които им дава писателят, сами по себе си въз основа на своята логика, на своя вътрешен смисъл предизвикват и един обективен идеен резонанс, който може и да не съвпада с авторовата оценка.

Очевидно, когато подчертаваме ролята на светогледа в художественото творчество и оттук искаме да обясним неговото идейно-класово съдържание, не бива да забравяме и относителната самостоятелност на художествената идейност, При литературно-художествения анализ за нас е важно не само какъв е светогледът на писателя, а преди всичко какво е обективното идейно значение на образите. Определящото във всяко поетично произведение е неговото обективно идейно съдържание. Най-важното е не какви са били намеренията на писателя, не какви субективни разбирания е прокарал, а общото и конкретно звучене на творбата, нейното обективно идейно въздействие, в дух на какви мисли и чувства възпитава читателя, какви позиции изработва спрямо живота. Тъкмо затова идейно-художественият анализ, без да игнорира светогледа на писателя и субективните му намерения, се насочва главно към обективното естетическо съдържание. Решаващото е да се вникне в същината на художествените образи, да се разбере техният вътрешен идеен смисъл, тяхната тенденция, осветляването на живота, оценката на жизнените явления.

Класовата позиция на художника се проявява най-ярко в идеята на произведението. Необходимо е да различаваме субективната идея, съзнателно и целеустремено прокарвана от писателя, определяща се пряко от неговия светоглед и творческия замисъл, от обективната идея, т.е. онази, която логически и естествено произтича от непосредственото художествено изображение, от смисъла на взаимоотношенията между героите, от патоса на чувствата. Те са взаимно свързани, но не всякога се покриват, защото първата се подчинява в най-голяма степен на авторовите възгледи, а втората - на логиката на жизнения материал, на природата на характерите, на законите на изкуството. Всъщност противоречието между светоглед и художествено творчество на практика е противоречие смежду предварителния замисъл на автора и обективния резултат на конкретното художествено изображение.

В единия и в другия случай независимо дали идеята на художественото произведение е субективна, или обективна, означава повече или по-малко строго определена мисъл, извод, внушение, постановка и отговор на въпросите и тя може сравнително по-лесно да се формулира логически. Това от своя страна издава по-отчетливо и лесно разбираемо класовата позиция на художника. Когато древногръцкият поет Теогнид от Мегара, дорийски аристократ, изгонен от революцията из родния град и скитащ се по различни области на Гърция, наставлява в стихове младия аристократ Кирн, той изразява своята класова позиция. Той дели хората на "добри", "благородни" и "лоши", "подли", като първите у него са аристократите, а вторите - представителите на народната маса. На "добрите" са присъщи всички добродетели - смелост, прямодушие, благородство, на "подлите" - всички пороци: низост, грубост, неблагодарност. На "добрия" са позволени всички средства по отношение на "подлите": "Сладко приспивай врага, а когато ти попадне в ръцете, отмъстявай му и не търси поводи за

своята мъст". Всичко това издава класовата същност на поезията на Теогнид, чиито стихове представляват "един от най-ярките образци на непримиримата класова ненавист на аристократа към демокрацията".[1]

Обаче художествената идейност е нещо много по-дълбоко, органично, конкретно и по-богато от идеята на произведението. Тя не е само мисъл-идея, тя е и чувство, позиция, отношение, преценка, светлината, в която се представят явленията. Тя е в сърцевината на художествените образи, тя е социалната багра на поетическото изображение, тя слага социален отпечатък върху темата и художествената тенденция, върху характерите и обстановката, тя личи и в подбора на детайлите и постановката на проблемите. Художествената идейност е навсякъде, тя пронизва всяка клетка в живия организъм на поетическата творба. Тя се определя не само от светогледа и идейните позиции на художника, но и от неговото светоусещане, от жизнения опит и индивидуалното виждане, стил, метод. Поради всичко това идейността в изкуството зависи от светогледа, но не се покрива абсолютно с него, конкретната идея е нейният стожер, но тя не се изчерпва с нея, тя в последна сметка има класова обусловеност, но не е строга формулировка на обществените класови идеали, тя има своите очертани граници, но в същото време е извънредно богата, нюансирана, усложнена, неподдаваща се на опростени и сектантски формулировки. Най-после тя има своето конкретноисторическо класово съдържание, но не се побира в тесните рамки на една строго определена класа, а носи в себе си и много общочовешки и общонародни черти. Затова, без да се изпуска из предвид класовата ѝ природа, художествената идейност за разлика от светогледа трудно се поддава на социологическите квалификации.

[1] И.М. Тронский, История античной литературы,Л.,1951, с.87.За същия поет П.Кохан пише: "Теогнид станал за дорийската аристокрация певецна нейните идеали, най-добрият пазител на нейните традиции, на нейната политика и морал, изразител на нейните схващания за света и живота."-"Гръцка литература", С., 1947,с. 147.

ОСОБЕНОСТИ НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ИДЕЙНОСТ

В какво се състои своеобразието на идейността в художественото творчество? Безспорно най-напред то изпъква в начина на изява на идейността, в образната й форма. Всяко художествено произведение има за цел да внуши определена мисъл, чувство, извод, разбиране, преживяване, които изразяват пряко или косвено отношение към човека, а в повечето случаи и към социалното битие. Тази социална позиция на писателя се съсредоточава около основната идея или още по-точно казано, около основния смисъл на произведението, който го пронизва от началото до края, обединява отделните оценки, води към определен извод. Идейното съдържание намира в идеята своя концентриран и отчетлив израз. Естествено, като говорим за идеята, ние разбираме художествената идея. Тя не се свежда само до политическите и социалните гледища, тя обхваща също етичните, религиозните, естетическите внушения и представлява вътрешната логика на произведението. Идеята не се покрива с едни или други логицистични и публицистични формулировки, а произтича от патоса на чувството и от смисъла на изображението, свързва се с вътрешната тенденция в цялостния поток от художествени образи. "Художникът - отбелязва М. Пришвин - не може да изрази своята мисъл със силогизми".[1] Той "мисли" с образи, в неговото въображение се редуват картини и индивидуални човешки характери, които влизат помежду си в конкретни взаимоотношения, страдат и се радват, проявяват добри и лоши качества. Всички тези картини, характери и чувства имат свой човешки социален смисъл и

[1] М. Пришвин, "Глаза земли", "Литературная газета", 1956, бр. 6.

тъкмо той определя както поетическата идея, така и цялостното идейно съдържание и значение на творбата. По този начин и идеята, и идейността, взета в цялост се внушава по един непосредствен път, действува не само и дори не толкова на логиката, отколкото на чувството и въображението. Читателят изживява заедно с поета скърбите и възторзите на героите, състрадава на мъките им, радва се на сполуките им. Така у него се внушава емоционално-мисловно отношение към оня художествен свят, който творецът е въплътил в произведението си, а чрез него и към обективната действителност с нейните социално-човешки и естетически явления. "Изкуството - пише В.Г. Белински - не допуска до себе си отвлечени философски, а още по-малко разсъдъчни идеи: то допуска само поетически идеи, а поетическата идея, това не е силогизъм, не е догма, не е правило, това е жива страст, това е п а т о с ... При патоса поетът е влюбен в идеята като в прекрасно живо същество, страстно проникнат от нея - и той я съзерцава не с разума, не с разсъдъка, не с чувството и не с която и да е една способност на своята душа, но с всичката пълнота и цялост на своето нравствено битие - и затова идеята е в неговото произведение не отвлечена мисъл, не мъртва форма, а живо създание, в което живата красота на формата свидетелствува за присъствието в нея на божествената идея и в което няма черти, свидетелствуващи за пришиване или спояване - няма граници между идеята и формата, а едната и другата представляват цялостно и единично органическо създание."[1]

Всичко това означава, че идейността в изкуството се изявява и трябва да се търси не в отделен елемент на художествената творба, колкото и този елемент сам по себе си да е значителен и колкото той категорично да издава социалната позиция на художника. Видяхме вече, че определящите елементи

[1] В.Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, 1948, т. III, с. 377-378.

са на първо място темата и идеята на произведението. Естествено е тяхното значение да се преценява в цялата си значимост и смисъл. Но наред с тях трябва да се прецени и всичко останало. Сюжетът представлява организацията на взаимоотношенията между героите, на симпатиите и антипатиите между тях; на развитието и ръста на героите и в този смисъл има формално-композиционно значение. Но тези взаимоотношения могат да се развиват и в най-различни посоки, могат да се покажат от най-различни страни. От множеството възможни варианти писателят избира едно решение и в него се проявява както позицията му, така и идейната насока на произведението. С пълно основание съветският писател Павел Нилин изтъква, че сюжетът изразява идейната същност на художественото произведение.[1] Нека си представим какво би било идейното значение, идейният смисъл на разказа "Андрешко" от Елин Пелин, ако сюжетът му се разрешеше не така, както го е решил писателят, а по друг начин, например ако Андрешко не изоставяше съдия-изпълнителя в блатото, за да предупреди съселянина си, а се примиреше със злото и го заведеше в село. Тогава активното съчувствие на писателя към трудовия селянин би било много по-слабо, борческото начало в идейните му позиции, което толкова рязко го отделя от останалите критически реалисти, би липсвало. Разрешението на сюжета, финалът, както е даден в разказа, показва, че Елин Пелин като писател не остава в тесните рамки на простото сантиментално съчувствие и състрадание към бедните селяни, онеправдани от буржоазната държава и капиталистическия строй, а стои на идейните позиции на съзнателната, борческата, макар и още политически неорганизирана част от нашето трудово селячество, която не само чувствува класовата неправда, но и стихийно се противопоставя на нея.

---

[1] сп. "Вопросы литературы", кн. 4, с. 162, 1961.

Естествено разрешението на сюжета е само един момент от идейността и не определя цялостното идейно звучене на художественото произведение. Тук трябва да се вземат предвид всички останали художествени компоненти - като се започне от темата и социалния пълнеж на характерите, та се свърши с природните картини. Всъщност разрешението на сюжета, финалът идва само логически да обобщи, категорично да формулира идейната позиция на писателя. Ако се върнем отново към разказа на Елин Пелин, ще видим, че още с първите реплики между съдия-изпълнителя и Андрешко писателят слага социалните акценти и издава идейните си позиции.

"- А-а - Андрешко... Хитрец си ти-и-и! Всички станахте такива. Лукави станахте вие селяците... Знаете само да лъжете и да хитрувате... И как се преструвате! Гледам ги в съдилището. Овчичка такъв, глупав, пък той цял вълк! Играят си със съдията.

- Прост народ сме ние, господине, само ни навикват. На вас така ви се чини, ама то не е така. От простотия хитруват нашите селяни. От простотия и от сиромашия.

- А-а-а - от сиромашия, от сиромашия. Пусто дърво недодялано! От сиромашия се оплакват, а пиянствуват като скотове.

- От добро ли е? - Не, не е от добро... Че пиянствуват - пиянствуват, всички пиянствуват. За добро, а не от добро... Това човек като вас може и да си го запише.

- А-а, май и ти си пийнал, приятелю! Пък млад си още, мустаци не са ти никнали... Вашите селяци, пиши ги, пропадал народ и туй-то!

- Пиши ги ти, господине, ние не знаем да пишем - рече момъкът и като се обърна към дръгливите коне, подвикна им:

- Дий, дий, господа! - и се замисли."

Не е трудно да се долови, че Елин Пелин влага в устата на съдията такива думи, които го представят в неблагоприятна светлина, говорят за високомерие и жестокост, за неприязън към трудовия селянин. В същото време в думите на Андрешко, който се мъчи да оправдае селяните, да подчертае тежкото им положение, немотията и безизходицата им, който иронизира "господата", долавяме не само характера на героя, но и симпатията на писателя към него, позицията му в конфликта между буржоазията и трудовия народ. По-нататък характеристиките стават по-пълни и отчетливи, а идейната позиция на Елин Пелин по-открита и категорична. Съдията все повече издава своята класово-буржоазна същност, своята духовна ограниченост и жестокост и предизвиква у читателя чувство на неприязън, докато Андрешко показва и класова ненавист към буржоазната държава, и чувство на социална солидарност, и човешка доброта, и здрава логика, и остроумие. Със своите разбирания, със личните си човешки качества той привлича нашите симпатии, спечелва ни за онази социална кауза, която защищава. Класовите полюси са изяснени, социалните акценти са поставени, мисълта за тежкото положение на трудовия селянин е внушена непосредствено, подсилена и допълнена с тъжния, подтискащ есенен пейзаж, превърнал се всякаш в символ на мъката и безизходицата, в която е изпаднал народът.

"Конете склисиха малко и също се замислиха. Господинът повдигна голямата яка на вълчия си кожух, потъна в него и също тъй се замисли. На осъмотеното дърво край пътя кацна врана с настръхнала перушина, залюля се на сухия клон, гракна унило и също се замисли. И тъжното зимно време също беше замислено. По небето тежко и бавно лазеха и се разпокъсваха дебели, дрипави, влажни и мрачни зимни облаци, над които прозираха късове от също тъй замислено и студено синьо небе. Земята тънеше в кал и влага. Мъртви и покрусени се тъмнееха

пръснатите пейзажи на села, речища, далечни гори и планини. По полето лъщяха големи локви, тъмни, студени и оцъклени като мъртвешки очи."

Поставен е един голям и основен социален проблем - проблемът за положението на трудовия народ и за непримиримия конфликт между буржоазна върхушка и трудещи се, между държава и селяни. Освен чрез взаимоотношенията между героите писателят успява да ни въвлече в него и с цялостното емоционално настроение, чрез оня унил, замислен и кален пейзаж, който рисува. На този проблем авторът отговаря както чрез отношението си към съдия-изпълнителя и Андрешко, така и чрез разрешаването на сюжета - изоставянето на чиновника в блатото.

Характерите в художественото произведение носят основното идейно съдържание. Идейността в изкуството се изразява преди всичко чрез конкретните преживявания, поведение и взаимоотношения на героите. Тя трябва да произтича от вътрешната природа на човешките образи, от тяхното идейно-социално съдържание. Правдиво показаният характер винаги изразява обективните тенденции на живота и правилна идейна оценка на фактите и явленията. Жизнената правда се постига само когато писателят се насочва към действителността със страстна и вярна идейна заинтересованост. Жизнена правда на характера и идейна оценка в художественото произведение са в пряка и органическа взаимозависимост.

Да се типизират характерите означава да им се даде вярна идейна оценка върху оновата на жизнаната правда. И обратно: идейността в художественото произведение до голяма степен представлява подборът и социалната обрисовка на героите. Какви социални и морални качества ще бъдат приписани като типични на определен характер, какво ще бъде авторовото отношение към тия качества (положително или

отрицателно), дали той ще утвърди или отрече този характер, който винаги е свързан с някоя социална група - това всъщност е идейност в художественото произведение.

Ако се върнем отново към примера с разказа "Пролетна измама", ще видим, че Елин Пелин се издига над анекдотизма и постига художественото обобщение тъкмо като поставя верни идейни акценти. Комичната и "компрометираща" ситуация, в която изпада бедният телчар Бай Митре, писателят приписва на калугера, защото за него тя е характерна, чрез нея той разкрива истината за цялото това съсловие. Свързана с калугера, случката с "пролетната измама" придобива и социално изобличителен смисъл, една неприкрита ирония и към противоестествеността на аскетизма на духовните братя, и към тяхното лицемерие, което прикрива похотливостта. По този начин типизацията се свърза органически с идейната оценка на изобразяваните явления, зависи от нея, а в същото време идейността произтича от самата типизация, проявява се чрез нея. Художникът поставя героя в такива взаимоотношения и положения, рисува го в такава светлина, щото характерът претворява жизнената правда и едновременно получава идейна оценка. Характерът се "самооценява" идейно чрез своите действия, преживявания. Разбира се, тази "самооценка" е резултат на авторовия съзнателен стремеж да тълкува живота.

Благодарение на "самооценяването" читателят възприема идейната оценка не като тезис, не като грубо преднамерено натрапване, а като непосредствено откриване на социалното значение и роля на образа. "Личността - пише Енгелс - се характеризира не само с това к а к в о тя прави, но и с това к а к тя го прави."[1] Проницателният наблюдател и големият художник улавя зад външната проява неуловимия сякаш вътрешен смисъл на явлението, зад един жест вижда съществена черта на характера, в обикновеното наглед действие влага

[1] Маркс - Енгелс, За изкуството, С., 1951, с. 139.

идейно съдържание. Епитетите, синонимите, сравненията, метафорите и пр. не само правдиво и образно показват действителността, но и идейно-емоционално я оценяват. И понеже характерът е тъкмо възелът, ядката на цялостния художествен образ, то идейността най-вече се постига чрез начина, по който той е изграден.

Казва се, че спецификата на идейността в изкуството се крие в нейната образност. И това е вярно. Но художественият образ не се изчерпва само с пластичноизобразителния елемент, особено що се отнася до лириката. В белетристиката и драмата идейността се осъществява главно чрез съдържанието, поведението, взаимоотношенията на обективизираните характери. В лириката такива характери няма или почти отсъстват. Тук идейността е скрита в самите емоции и мисли, в преживяванията на лирическия герой. Безспорно тези чувства и мисли са индивидуални, лично субективни и изразяват емоционалните реакции към действителността на самия поет. Но емоциите имат и по-широк социален смисъл, изразяват една по-обща идейна позиция. "Чувствата на човека - пише С.Батракова- не са нищо друго освен израз на определено отношение към действителността, особена духовна реакция на човешката личност към явленията на окръжаващия живот. Човешките чувства всякога изразяват определено отношение на човека към действителността, което се формира и изработва върху основата на обществената практика.

Човешките чувства са субективни, но в същото време те не са субективен каприз, не са абсолютна случайност; човешките чувства са обективно значими и причината за това не е в тяхната божественост, абсолютност, а в тяхната човечност, в тяхната обществена природа.

Напразно бихме търсили непроходима граница между чувството и мисълта, приписвайки на чувствата всичко тайнствено и неопределено. Истински човешката природа на "високите

чувства" се проявява още и в това, че те са своего рода "разумни чувства", съвсем не безсмислени, тайнствени и неразбираеми - това са чувства, които се осмислят от човека, които се сътнасят с неговите истински човешки дела, с неговия обществен, трудов, истински човешки живот, и затова те са свързани най-тясно с онова, което преди всичко отличава човека от света на животните - с неговата способност да мисли."[1]

Това означава, че когато анализираме едно лирично творчество, в емоционалния мотив ние ще трябва да виждаме не само едно конкретно жизнено-психологическо състояние, а и по-общо отношение към действителността. В характера на емоциите, в насоката на чувствата или както казва Белински, в патоса на творбата се изявява и идейната позиция на поета. В "Пловдив" на Дебелянов безспорно е разкрит мотивът за тежката, мрачна младост на Дебелянов, в "Спи градът" - неговата самотност и неприютеност, в "Скрити вопли" - копнежът по "пристан и заслона". Всяко от тези стихотворения изразява личното битие на поета, породено е от конкретен повод и изразява чувствата и мислите по този конкретен повод. Но зад конкретния мотив, зад конкретните настроения се долавя и отношението на Дебелянов към заобикалящата го действителност. Конкретните мотиви на тези стихотворения са различни, но между тях има нещо общо не само като стил, а и като тип емоционалност - тяхната елегичност. В живота поетът среща само скръб и нерадост. Още по-точно в поезията си Дебелянов изразява само чувства на скръб и нерадост. Основният и всеобхващащ емоционален тон е елегичният. И това не е случайно, то произтича от цялостното му идейно отношение към тогавашното общество. Той е неудовлетворен от отношенията между хората,

---

[1] С. Батракова, Идейность и эстетическое наслаждение, в сб."Вопросы эстетики", М., 1958, т.I, с. 159.

от невъзможността да се постигне истинска радост и щастие. Към господствуващата буржоазна действителност той има отрицателно-критично отношение. В нея поетът не намира опора за своите социални домогвания. От съзнанието за несъвършенството на живота, от една страна, и безсилието да премахне това несъвършенство, от друга, извират и тежките чувства, които потискат непрекъснато Дебелянов. По този начин елегичните чувства, които се разливат на широки и тежки вълни в неговата поезия, придобиват не само личен изповеден смисъл, но и по-широк социалноидеен.

Трябва да се има предвид, че идейността като социално-класова позиция изразява не само определени обществени възгледи и мисли, но и определени социални настроения. Всяка класа освен свой обществен идеал, свои разбирания за живота и обществото, свой светоглед има и свои характерни настроения, свои емоционални доминанти. Класа, която е недоволна от общественото устройство, която е потисната и разочарована и не може да намери опора за своите идеали, нито изход от смазващите я обществени противоречия, ще живее с мрачни и тъжни чувства. Такива бяха настроенията на нашата дребна буржоазия, на дребнобуржоазната интелигенция, чиито социални чувства и настроения изрази в поезията си Димчо Дебелянов. Докато чувствата на пролетариата независимо от експлоатацията и несправедливостта, на които е подложен, са оптимистични, жизнеутвърждаващи. Пролетариатът е млада и възходяща класа, той гледа с увереност в светлите перспективи на бъдещето. И ония писатели, които бяха класово свързани с него, изразяваха не само обществените му идеали, но и настроенията му, те не се поддаваха на мрачни и песимистични чувства. Стиховете на Д.И. Полянов, на Хр. Смирненски, на Н.Й. Вапцаров носят в себе си тъкмо такива чувства и емоционалният патос на поезията им наред с всичко останало издава тяхната класова позиция, определя характера на идейното съдържание на поетическите им творби.

Естествено, когато говорим за своеобразието в изявата на идейността в художественото творчество, не бива да забравяме, че в конкретното проявление откриваме извънредно многообразни форми; че дори и идейността като емоционалност не се изчерпва само с пряката изява на чувства и мисли. Тя може да бъде вложена в прякото назоваване на нещата, но също така и в подтекста, в асоциациите, в ритмичното звучене на стиха, изобщо във всичко, което въздействува не само върху ума на читателя, но и на цялата негова душевност. В "Предисловие" към поемата "Възмездие", като обяснява историческата основа и жанрово-композиционните особености на творбата си, А. Блок пише: "Всички тези факти (отнася се за съвременните му исторически събития - Г.М.), изглеждащи толкова различни, за мене имат един музикален смисъл. Аз съм привикнал да съпоставям фактите от всички области на живота, достъпни на моето зрение в дадено време, и съм уверен, че всички те заедно всякога създават единен музикален натиск."[1] Както се вижда, ония исторически събития, които разтърсват света, поетът възприема не само като картини, а като едно музикално звучене, като особена музика, която има своя дълбок смисъл. На тях той реагира не само с мисълта, но и с чувствата си, изразява отношението си емоционално и от тона на неговите емоции ние разбираме и идейната му позиция.

В литературата много често срещаме творби, чиито политически идеи или не могат точно да се формулират със силогизми, или се покриват с едно настроение: с някакъв лирически мотив, който сякаш не може да се включи в сферата на социалните идеи. Каква е например поетическата идея, разбрана като социална позиция, в стихотворението на Н.Лилиев:

---

[1] Ал. Блок, Собрание сочинений, М., 1960,т.III.с.297.

Светло утро, ти прокуди
всяка пара и мъгла -
пеперуди, пеперуди,
тънки, сребърни крила.

Ти безбрежна шир събуди,
звънна в моите стъкла -
пеперуди, пеперуди,
тънки, сребърни крила.

Затрептяха изумруди,
цяла мрежа светила -
пеперуди, пеперуди,
тънки, сребърни крила.

Да се търси тук идеята като социална идея, като светогледно отношение към живота е пресилено и неуместно. И темата, и поетическата идея говорят за едно "чисто", надсоциално изкуство. Това вече говори за общата идейна насока на подобни творби, за една поезия, която страни от важните и актуални социални проблеми на своето време, която е идейно ограничена. Но нима стихотворението не покорява със своята нежност и чистота, не внушава ли усещане за нещо светло, жизнеутвърждаващо, благородно? Ето тъкмо тази насоченост на чувството като емоционално отношение към света крие в себе си и определен идеен човешки смисъл, въздейства върху душевността на читателя в определена посока, придобива социално човешко значение.

Образният характер на художествената идейност има не само формален, но и съдържателен смисъл. Тя дава непосредствена оценка на съвсем конкретни явления, герои, взаимоотношения, чувства и мисли. В края на краищата тази оценка винаги има социално-човешки смисъл, свързва се с идеологията и психологията на определени социални групи. Но поради своята конкретност и нюансираност оценките в изкуството често пъти, особено в лириката, трудно се поддават на ясни социологически

формулировки, трудно се вместват в тесните рамки на логическите понятия. Затова ако в общата си тенденция художествената идейност е ясно доловима, то в конкретното си съдържание тя е извънредно усложнена, нюансирана, богата и дори конкретно неповторима. Тя е повече многостранно и конкретно отношение към явленията, отколкото възглед за живота. Тя зависи от светогледа, но не може да се формулира като понятие, защото è по-сложна от всякакви възгледи. Читателят повече я чувствува, усеща с душевността си, отколкото да я подрежда строго в съзнанието си, да я квалифицира логически. Разбира се, както ще видим по-нататък, съществуват различни типове художествена идейност. Тук искам само да подчертая сложността и особения начин на нейната изява. В разказа "Андрешко" идейната позиция на Елин Пелин е ясна, социално целенасочена и може да се побере в няколко логически определения. Но не е така в разказа "Вдовец" например от същия автор. В него несъмнено откриваме общата демократична позиция на Елин Пелин - внимание и съчувствие към трудовите хора с техните болки и радости, копнежи и несполуки. Но идейното съдържание в този разказ не се изчерпва само със социологическия момент- с отношението към една социална категория. Тук има отношение към конкретни човешки характери с техните естествени човешки грижи и качества. Дори към самия главен герой, вдовеца, писателят заема сложна позиция. Той безспорно искрено съчувствува и на нерадостното му положение, и на неговото желание за лично щастие, казано по-точно - за добро уреждане на семейното му битие. Наред с това се долавя лека, безобидна ирония към наивността и простодушието му, към безпомощността и пасивността му. Позицията на художника има не само пряко социална значимост, но засяга и оценката на конкретни човешки качества. И тук стигаме до един други въпрос, свързан с художествената идейност.

*

Дали спецификата на художествената идейност се изчерпва единствено с нейния образен начин на изява, дали тя се отличава от философската, научната, публицистичната идейност само по формата си или засяга и особеното й съдържание, особеното й качество?

Изкуството има естетически характер. То се отличава по своя естетически предмет, по своите естетически цели.Но то се отличава и по естетическия характер в отношението си към явленията на действителността, с естетическия характер на оценките, които дава на изобразяваните и изразяваните в художествената творба събития, характери, мисли и чувства.

Основният момент в изграждането на образа е естетическата оценка на характера. Най-важното в случая е не политическата, обществената, моралната характеристика, макар всичките те да заемат своето място в нея, а естетическата, т.е. дали героят е прекрасен или безобразен, дали е трагичен или комичен, възвишен или низък, защо е пракрасен, трагичен и т.н. Социологичената, политическата и пр.черти, естествено, също са засегнати, включени са в общата характеристика. Но в художествената творба те придобиват стойност и значение доколкото са включени в системата на общата естетическа характеристика, те са подчинени на задачата да се утвърдят определени естетически качества. Ако няма покритие между социологическо-идейно и естетическо утвърждение, не можем да говорим за пълноценна художествена идейност. Колкото и един писател да говори с възхищение за политическите добродетели на един герой, ако този герой е сух, непривлекателен, ако не затрогва нашите чувства, ако той не въплъщава в себе си прекрасното, то няма да окаже върху читателя поло-

жително естетическо въздействие, няма да го спечели на своя страна. И обратно, могат да се приписват на героя най-отрицателни, реакционни, политически и класови черти, но ако от личността му се излъчва непосредствено човешко обаяние, някакъв финес, някакво духовно благородство, идейно-художественото въздействие не ще се покрие с намеренията на художника да го отрече. Известни са споровете в нашата критика около образа на фон Гайер от романа "Тютюн" на Димитър Димов. От политическа гледна точка фон Гайер е един от най-реакционните представители на буржоазията, отявлен застъпник на интересите на тютюневите монополи. Но писателят го е обгърнал в такава романтична и трагична светлина, че неговите политически и класови черти отстъпват на заден план, а естетическите му черти на човек почват да привличат нашите симпатии към него, вместо той да ни отблъсква. По този начин политическа, социологическа и естетическа оценка влизат в противоречие, колкото да говори писателят инак за отрицателната роля на фон Гайер като генерален директор на "Никотиана", спомогнал твърде много за привързването на България към колесницата на Хитлерова Германия, като конкретен художествен образ този герой съдържа редица симпатични естетически черти.

Всъщност политическите и социологическите черти на един герой в художественото произведение нямат самостоятелно оценъчно значение извън естетическата оценка. Характери с една и съща класова и обществена природа в зависимост от конкретната естетическа оценка могат да получат съвсем различно значение, да бъдат утвърдени или отречени. В какво се състои например идейно-художествената същност на такъв литературен герой като Юрталана в романа "Снаха" на Г.Караславов. Дали в това, че той е селски богаташ и експлоататор? Частнособственик и експлоататор е обаче и дядо Славчо от повестта "Дядо Славчовата унука" на Т.Г. Влайков. Но колко различна е естетическата оценка в двата случая, колко различно е идейно-

естетическото внушение! От естетическа гледна точка Юрталана е отблъскващ, безобразен по своята същност герой, покварен изцяло от алчността, чужд на красотата и добротата в живота. В неговата душа, в цялото му поведение към хората - чужди и свои, има нещо жестоко, нечовешко, което съвсем логично го довежда до убийството на Астаровото момче и дори до погубването на собствения си син. Това всъщност определя непосредственото ни отношение към него. Цялата социална и морална характеристика е насочена от писателя да ни отврати и отблъсне от него, да видим в неговия образ въплъщение на грозното и безобразното в живота. А в повестта на Влайков дядо Славчо, който владее също толкова имот, на когото работят толкова аргати, чиято работа се свежда главно да организира и контролира труда на наемните работници (в това отношение той няма дори трудовата дейност на Юрталана), е пресъздаден с изключително обаяние. Писателят не забелязва експлоататорската и консервативната му същност, затова пък той непрекъснато набляга на неговата спаведливост, на човещината в обноските му, на здравия му разум. С много любов, с много сърдечност, топлота и преклонение пред патриархалния му морал го е нарисувал той. Идеалът за прекрасното народникът Влайков намира в негово лице. От съпоставката на тези два сходни по класово положение образи, но различни по идейно-естетическо значение и осветление разбираме различните идейни позиции на двамата писатели и различното идейно-естетическо съдържание на двете произведения. Г. Караславов отрича и социологически, и естетически представителите на частнособственическата класа, а утвърждава като прекрасни онези герои, които са безимотни и експлоатирани, но носят в себе си революционни добродетели, борят се срещу експлоатацията, мечтаят за бъдещото социалистическо безкласово общество. Неговият естетически идеал се свързва с революционното в живота, затова той се противопоставя на всичко, което крепи консервативното и

експлоататорското, всичко заплетено от частнособственичеството. За разлика от него Т.Г. Влайков утвърждава като прекрасен дядо Славчо независимо от експлоататорската и консервативната му същност, идеализира една отживяла социална действителност и вижда прекрасното в представителите на еволюционизма и просветителството. Разбира се, аналогията в случая в много отношения е относителна и не бива да се взема за пълна идейна характеристика на творчеството на Караславов и на Влайков. Но тя помага да разберем неразделността на идейната и естетическата оценка в художествената литература.

Когато ставаше дума за своеобразното отношение между обективна действителност и художествен образ, за ролята на субективното начало в изкуството се изтъкна, че писателят не пресъздава живота така, както реално той съществува, а внася в художествената творба нещо, което пряко не е съществувало, че той я изгражда по законите на красотата и в съответствие със своята мечта, със своя идеал. Този идеал е естетическият идеал. Той придава в последна сметка специфичност и на съдържанието на художествената идейност. Художествената идейност не е нищо друго освен преценката на действителността през призмата на естетическия идеал. Кой характер да бъде утвърден или отречен, кои качества да бъдат нарисувани така, че да предизвикат у читателя симпатии или ненавист, възхищение или омраза и т.н. - това зависи именно от естетическия идеал на писателя.

Какво се разбира под естетически идеал в естетиката? А. Громов дава следното определение: "Това е такъв цялостен, чувствено-конкретен образ на съвършен човек и съвършен живот, който се формира на основата на естетическото възприятие на действителността."[1] Съветският литературовед набляга на два съществени момента: конкретно-съзерцаемата природа на

[1] Е. Громов, Эстетический идеал, М., 1961, с.191.

естетическия идеал и съвършенството на чертите (на човека и живота), който той включва в себе си. Тук са необходими някои доуточнявания. Естетическият идеал е повече или по-малко една абстракция и една позиция към живота и изобразяваните в художествената творба явления. Въплъщението на естетическия идеал в поетическата творба е прекрасното. Следователно при конкретния литературен анализ ние имаме работа тъкмо с прекрасното като пряка изява на естетическия идеал. Онова, което творецът приема за свой идеал, се проявява като черти на конкретния литературен характер. Най-ясно това виждаме в положителните герои на произведението. Положителният герой не бива да се отъждествява с идеалния герой, какъвто на практика едва ли можем да срещнем. При реализма героят, включително и положителният, носи богатство от черти, присъщи на реалния човек, Те не всички са задължително идеални. Но в основното си, в общото си значение те утвърждават представата на художника за прекрасното. Всъщност, ако се запитаме в какво най-вече се състои приносът на един писател в преоткриването на обективната действителност и на утвърждаването на нов естетически идеал, ще го намерим на първо място в новия положителен герой, който той внася в изкуството и който рисува в произведенията си. Дълбокото новаторство на Максим Горки, с което той стана основоположник на социалистическия реализъм, се прояви, когато той показа в творчеството си и утвърди с дълбока художествена сила обаятелните образи на пролетарските революционери с цялата тяхна жизненост, правдивост и художествена убедителност. Съща е заслугата и на Хр. Смирненски в нашата литература, като не се забравя, разбира се, че в поезията става дума за чувства, за мисли, за душевни състояния, присъщи на определен човешки тип, на определен лирически герой.

Макар естетическият идеал най-пълно и пряко да се изявява в положителния герой като позиция, като критерий,

той по същество се долавя в цялостната структура на художественото произведение, във всички останали естетически категории: в прекрасното и комичното, във възвишеното и низкото, в героичното и т.н. Естетическият идеал за разлика от обществения идеал побира в себе си не само политически, социологически, морални и други от подобен род качества, но изобщо всичките човешки и природни качества, които създават радост у човека, повдигат неговото самочувствие, извисяват го духовно. В този смисъл конкретното превъплъщение на естетическия идеал можем да обозначим с общото понятие красота. Оттук можем да стигнем до извода, че всъщност спецификата на художествената идейност е утвърждаване на определен тип красота. Там където красотата или антикрасотата е свързана със социални и политически явления, идейността изпъква с особена отчетливост. Не е задължително обаче художествената идейност да изпъква, да се изявява пряко, защото тя е в цялостната естетическа оценка. С оценката на едно явление от действителността като въплъщение на красотата или на нейно отрицание същевременно се изразява и художествената идейност, защото и едното, и другото зависят от естетическия идеал. Това означава от своя страна, че задачите на художествената идейност не се свеждат единствено до оформяне на социални, политически, обществени позиции у читателя, а преди всичко до изграждане на определена човешка личност, на определен духовен строй, определено естетическо отношение. "Не може да се изгради пълноценен човек, без да се възпита у него чувство за прекрасното" - казва Рабиндрант Тагор, а К. Зелински определя: "красотата е човечна в най-дълбокия смисъл на думата."[1]

От подобно гледище ние можем да твърдим, че идейност има не само в произведения, които повдигат социални, обществени, политически, морални въпроси, но и във всички прояви

---

[1] Сп. "Вопросы литературы", 1960, кн. 11, с.135.

ıа изкуството. Защото не може да съществува художествено гворчество, което да не носи в себе си естетическо съдържа-ние, което да не оценява естетически изобразяваната действи-гелност. В този смисъл идейно е както творчеството на кри-гическите реалисти, така и на символистите. Безидейно из-куство не съществува и не може да съществува. И когато се говори за "безидейност", на практика се разбира не липса на художествена идейност, а липса на открито прокарване на зажни социални и обществени идеи. В пейзажната лирика, в стихотворенията с интимни мотиви на Н. Лилиев естествено не ще открием социални идеи и това даваше основание в миналото ıа марксистката критика да говори за безидейност на негова-га поезия. Но тия негови стихотворения изразяваха определена эстетическа позиция - към природата, света и към преживява-ıията на лирическия герой. Те утвърждаваха определен тип красота, определен естетически идеал и с това се включваха з идейните отношения на времето.

Възниква въпросът: не се ли разширява и специфизира художествената идейност, не се ли естетизира тя дотолкова, ıе всъщност да загубва социологично-идейния си смисъл, кла-совото си съдържание? Преди всичко необходимо е да се изтък-ıе, че когато говорим за естетическия характер на художест-вената идейност, имаме предвид нейната специфика - във фор-ıата и смисъла. Но от това не следва, че в нея социологи-ıеските, политическите, моралните оценки се изключват, че е са антиестетически елементи, както смятат идеалистите ι формалистите. Ние не можем точно и пълно да характеризи-раме образа на Бай Ганьо, ако пренебрегнем неговата алчност към натрупване на капитали, политическите му машинации, нито да разберем идейния смисъл на творбата на А.Константинов, ако не вземем предвид отношението на писателя към тях. Но всички тези социологични, политически моменти в художествена-та творба са изразени в непосредна образна форма, подчинени са

на общата задача да се разкрие определен човешки тип със своите естетически качества: комично и безобразно. От друга страна, и това е особено важно да се подчертае, естетическото разглеждаме в неговата многостранност и обемност, в неговата органическа връзка със съциологичното, политическото и моралното. Прекрасното е основна естетическа категория. Но то е прекрасно не от чисто абстрактна естетическа гледна точка, не просто като съвършена форма, а защото въплъщава в конкретен човешки характер съвършенството на морални и социални добродетели. Не можем да говорим за прекрасното като естетическо качество в случаи, когато героят носи в себе си като идеал и поведение реакционното, антихуманното, тъпото и жестокото. Кое прави от Бойчо Огнянов в "Под игото" прекрасен герой? Тъкмо неговият дълбок патриотизъм, неговата самопожертвователност за народа, неговото безстрашие, сърдечна любов към хората, чистотата в интимните отношения, високата интелектуалност, възвишеността на чувствата и помислите, алтруизмът и т.н. Тия качества изразяват неговия светоглед, неговите обществени и социални позиции, неговият морал, пълнотата и благородството на неговата личност. Без тях той не би бил въплъщение на естетически прекрасното. Утвърждавайки ги чрез конкретния художествен образ, писателят изразява и своето естетическо отношение към обществото и хората, своя естетически идеал, който е неделимо свързан с моралните, социални, политически и психологически качества на хората.

Разбира се, при едни естетически качества, при едни случаи тези социални, морални, обществени елементи са много по-ясни и пряко изразени, в други случаи – по-слабо и по-сложно. Прекрасното, трагичното, комичното са по начало естетически качества, най-пряко и тясно свързани с обществената същност на човека, и тук особено ярко изпъква идейно-класовата природа на естетическото. В други естетически качества като хармоничното, красивото, грациозното тази

връзка по-слабо се долавя. Но и в единия, и в другия случай откриваме етичен смисъл, който се определя от социалната и класовата позиция на художника. В една редакционна бележка на сп. "Везни", в която Гео Милев изяснява програмата на списанието, известно с борбата си за "чисто" изкуство, четем: "Становището ни при всяка критика ще бъде не само тясно естетично, а същевременно и е т и ч н о; защото за нас човекът е преди всичко е т и ч е с к и; и най-вече – човекът художник. Няма естетика, която да бъде безусловно естетическа. Естетиката е същевременно и етика – по силата на простия факт, че всяко естетично проявление – всяко художествено произведение – всяко изкуство – е проявление преди всичко на човека."[1] Естетично и етично са неделимо свързани, а етичното е винаги социално, винаги класово определено.

Естетическите качества съществуват обективно в действителността. Художникът трябва да ги открие и пресъздаде образно в произведенията си. Но в същото време към тези обективни качества трябва да се прояви определен естетически критерий. Кое е прекрасно и кое безобразно, кое е трагично и кое комично, кое е възвишено и кое е низко трябва да се прецени от определени позиции, върху основата на определен критерий. Онова, което за една класа е прекрасно, за друга може да бъде безобразно, което за една социална група е трагично, за друга може да бъде комично. Народът се възхищаваше от борбата на хайдутите и революционерите за национално и социално освобождение и в народните си песни възпяваше като прекрасни техните образи. За чорбаджиите същите тези герои бяха "вагабонти", "нехранимайковци", синоним на безобразното в обществения живот. Героите на Септемврийското въстание от 1923 г. с тяхната революционна дързост, с тяхната ненавист към буржоазията и фашизма, към експлоатацията и тирания-

----

[1] сп. "Везни", г.III,кн.1, с. 14.

та са прекрасни за Гео Милев, Кр. Велков и толкова още демократични и революционни писатели и те ги утвърдиха естетически. Буржоазната критика начело с Йордан Бадев се мъчеше да дискредитира тия народни борци, хулеше ги като предатели, като родоотстъпници, авантюристи и т.н. Буржоазните писатели естетически утвърждаваха тъкмо тия, които смазаха народа, а рисуваха в сатирична светлина борците, комунистите. Вл. Полянов в романа си "Слънцето угаснало" показа в благородна и обаятелна светлина своя главен герой Ася Струмски - един от ръководителите на Деветоюнския преврат, а с нескривана злъч и ненавист окарикатурява комуниста Илов, който е представен като кръвожаден авантюрист, мечтаещ за пожарища, за убийства и буржоазна кръв. За нас са прекрасни ония хора, които служат на делото на социализма, носят в себе си комунистически, политически, социални и морални добродетели. Както се вижда, естетическото не е абстрактно, надсоциално и надкласово, "чисто" качество, а зависи от обществено-социалния идеал на писателя, от неговите класови позиции.

Всяка класа освен своя обществен светоглед, освен социалната си психология има свой естетически идеал, свой критерий за естетическите явления на действителността. Писателят, който живее в обществото и е свързан обективно с една или друга класа, наред с другите нейни особености изразява и естетическите й вкусове, критерии, позиции. Той и с естетическите си позиции, с естетическите си оценки става изразител на определена класа. Разбира се, когато говорим за класовото съдържание на естетическата оценка, за класовия смисъл на художествената идейност, не бива да си представяме нещата опростителски, като че ли писателят като човек и мислеща личност се покрива по положение и психология напълно с обикновените представители на класата. К. Маркс, като обяснява класовата същност на дребнобуржоазната идеология,

предупреждава: "Също така не следва да се мисли, че всички демократични представители са shopkeepers (дюкянджии) или поклонници на дюкянджиите. По своето образование и индивидуално положение те могат да бъдат далече от дюкянджиите като небето от земята. Представителите на дребната буржоазия ги прави това, че тяхната мисъл не излиза зад пределите на жизнената обстановка на дребната буржоазия, че поради това те идват теоретически до тия задачи и решения, до които дребния буржоа идва практически благодарение на своите материални интереси и на своето обществено положение. Такова е изобщо отношението между п о л и т и ч е с к и т е и л и т е р а т у р н и т е представители на класата и класата, която те представят."[1] Отнесено към естетическите отношения, към естетическия идеал от думите на Маркс би трябвало да направим извода, че именно по своята същност, смисъл, насока, значение, съдържание естетическият идеал на един писател отговаря на представите на определена класа за прекрасно и безобразно, за трагично и комично, за възвишено и трагично. Когато говорим за класовото съдържание на художествената идейност в едно творчество, ние имаме предвид именно на идеалите и представите на коя класа съответствуват обективно те.

Всичко това означава, че ако разбираме неделимостта на естетическото със социалното и моралното, т.е. класовата природа на самото естетическо, няма опасност да изпаднем в естетизъм, да лишим изкуството от класов и идеен смисъл. Анализът на художествената идейност не може да има естетски и самоцелен характер - просто да се види дали произтича естествено от цялата система на образите, а и да преценим какво е социологичното съдържание на тази идея, какво е значението на творбата в социалния живот, какво е мястото и ролята й в социалните отношения. Подчертавайки спецификата

[1] Маркс-Енгелс, За изкуството,С.,1951, с.22.

на художествената идейност обаче, ние ще можем да я разберем в нейната пълнота, сложност и конкретно проявление, ще успеем да се изтръгнем от сектантството на вулгарния социологизъм. И още нещо. Ще можем да видим, че изкуството, което всякога носи белезите на определена класа, в същото време има способността да разширява своето социално значение, да прехвърля границите на класовостта. С други думи, без да изпускаме изпредвид класовия елемент в художественото творчество и по-специално в художествената идейност, ние трябва да търсим и утвърждаваме и едни по-широки, общочовешки, хуманистични и демократични елементи в него. Изкуството е класово, но не се изчерпва само с тясно класовото си съдържание и значение. Това не означава, че то е надкласово, а само че е по-широко от класовото, че изразява и едни по-трайни и общозначими ценности.

Откъде идат тия общочовешки, трайни, общовалидни, разкъсващи класовите рамки художествени ценности? Естествено на първо място от познавателното съдържание на художественото творчество. Художествената правда включва в себе си и редица субективни елементи, които в последна сметка носят белезите на класовите позиции на писателя. Но тя отразява същността на явленията, истината на живота и като истина тя вече има обективен смисъл, който не може да бъде привилегия на една единствена класа, на строго ограничено историческо време. Общочовешкото, общодемократичното иде и от самата природа на естетическото. Естетическият идеал, естетическият критерий се изработва върху естествената човешка природа в продължение на векове. Отделните класи слагат своя отпечатък върху тълкуването и виждането му, но те неминуемо приемат и онова, което човечеството е изработило през вековете. Прекрасното се изпълва с различно жизнено, идейно и класово съдържание през различните епохи и исторически моменти. Но като въплъщение на високи човешки добродетели,

като стремеж и утвърждение на човешко съвършенство то си остава непроменено. Трагичното също се е изпълвало с различно конкретно жизнено, историческо и класово съдържание - в древността с конфликта между законите на обществото и личността, при класицизма - между личността и държавата, при буржоазното общество - между обществено-икономическите условия и копнежът за лично и социално щастие и т.н. Всякога обаче трагичното е означавало стремеж към нещо възвишено и благородно, гибел на прекрасното, неимоверно страдание. Когато тоя класов и исторически пълнеж съответствува на прогресивните стремления на народа и човечеството, идейността е от висок социален подярък. Така е било с всички големи писатели и не случайно техните произведения независимо от ограничеността на своето време продължават да имат и за нас днес пряко положително идейно значение, те се включват в нашата борба за духовна извисеност, социална справедливост и благородна личност. Ние откриваме естетически ценности дори в смисъл на художествена идейност и в произведения, които носят в себе си класово-консервативни черти, които от класова гледна точка са ни противоположни. Общочовешките естетически норми са притъпили или оттласнали на заден план класово ограничените елементи и ние откриваме редица непреходни естетически ценности. От класова гледна точка трагедиите на Корней или Расин са безспорно свързани с аристокрацията дори и в смисъл на естетически идеал. Но идейно-естетическите ценности на творчеството им е по-широко от тази класовост и ние днес ги четем не само от литературно любопитство и от историческо познавателна гледна точка, а и за задоволяване на нашите естетически потребности, като средство за духовно и етическо усъвършенствуване. Ако от този аспект се върнем към поезията на символиста Н. Лилиев, ще трябва да кажем, че макар да изразява класовите си връзки с буржоазната класа, той е създал естетически ценности (не само в смисъл на

формални качества), които надхвърлят класовата ограниченост и съвпадат с нашия критерий за благородство, за човешка нежност и деликатност, за духовно съвършенство и т.н. Така поезията на Лилиев, без да е лишена от буржоазна идейност, се издига над класовата си ограниченост и придобива съвременна художествена стойност, тъй както поезията на Смирненски не се изчерпва с тясно класовото си пролетарско съдържание, а по своите идейно-естетическите качества изразява и общонародни и общочовешки стойности.



Художествената идейност има различни форми на изява. Често пъти грешките и увлеченията са идвали тъкмо от абсолютизирането на един тип идейност. Ако сравним "Бай Ганьо" на А. Константинов със "Скрити вопли" на Дебелянов, ще открием голяма отлика между тях не само в конкретното им идейно съдържание, не само в социалните позиции, но и в начина, по който те са изявени. А. Константинов е писател-гражданин, здраво свързан със своето време, активен участник в обществените борби с перото си. За него изкуството е оръжие против простащината и егоизма в живота. Той се бори, като изобличава, утвърждава високи социални идеали, с една дума, като писател проявява голяма обществена активност. Своите симпатии и антипатии, идейните си позиции не прикрива, а напротив - изразява ги с подчертан патос. Произведенията му са насочени към най-актуалните и парливи въпроси на обществения живот. Не е така и лириката на Дебелянов. Дебелянов се затваря в интимния свят на своята личност, в стиховете си той отбягва пряко да засегне

социално-обществените проблеми, да внуши една обществена идея.

В общи линии бихме могли да говорим за два типа творчество. При единия тежестта пада върху поетическата идея. Сякаш художествената творба е създадена, за да внуши една мисъл, едно гледище, една поетическа идея, а образите, картините, изградени върху основата на жизнени наблюдения, идат да въплътят тази поетическа идея. Такова е творчеството на Ф. Шилер. За него Гьоте говори пред Екерман: "Не мога да скрия убеждението си, че философската насока на Шилер е навредила на поезията му; защото чрез нея той достигна дотам, да поставя идеята по-високо от всякаква природа, дори да унищожава природата чрез това. Каквото си е намислил, то трябва да стане, все едно дали е съобразно с природата или е против нея."[1] От същия тип е и драматургията на Б. Брехт. В нея естествено, както и при всяко пълноценно изкуство, срещаме живи лица, определени характери. Но главната задача е да се докаже художествено една социално-етична "теза", да се разкрие една философска идея, да се внуши една революционно-агитационна мисъл.

При втория тип творчество тежестта пада върху непосредственото изобразяване на действителността, върху психологическия анализ на характерите. Конкретните образи не се подчиняват на задачата да въплътят художествено една предварителна "теза", поетическа идея, а имат своя самостоятелна познавателна и естетическа функция, изграждат се по своя собствена логика и от техния смисъл, в резултат на собствената им логика се изявява художествената идея.

Съвсем естествено е, че формата за изява на художествената идейност зависи извънредно много от типа творчество. Там където на предно място изпъква поетическият тезис

1 Екерман, Разговори с Гьоте, С., 1966, с. 62.

на писателя, поетическата идея, естествено, неговото гледище, неговата позиция, с други думи, идейно-художественото начало ще изпъква по-открито, ще се прокарва подчертано съзнателно и дори преднамерено. И обратно, при втория случай идейността ще е по-косвено и "прикрито" изразена, много по-сложно и дълбоко втъкана в художествените образи. Това не намалява силата и определеността на идейността, но безспорно слага своя отпечатък върху начина на нейната изява. Забелязвайки тази черта на изкуството, основавайки се на драмите на Шилер и Шекспир, Маркс и Енгелс говорят за два различни пътя на изграждане на художествените характери, на два различни типа изразяване на идеите на писателя. Шилер превръща индивидите в прости рупори на духа на времето.[1] Под шилеризация Маркс и Енгелс разбират именно господството на идеалното над реалното, опразването на характерите от психологическо богатство, от жизнена непосредственост заради идеите. Те смятат този път на художествено творчество за едностранчив, отдалечен от реализма. При Шекспир героите са живи, непринудени, сложни и диалектически, богати и многостранни. Под шекспиризация се разбира тъкмо изграждане на образите и внушаване на поетическите идеи по непосредствен път, следване на вътрешната логика на характерите, на историческите и жизнени събития. При нея идеите са включени непринудено в самото социално и психологическо съдържание на характерите, те са вътрешният им смисъл и не са изразени преднамерено. Класиците на марксизма виждаха идеала в онова изкуство, което съединява органически шилеровската яснота и устременост на идеите с шекспировата живост, непринуденост и многостранност на изображението.

Според разбиранията и особеностите на таланта си едни писатели се придържат към единия тип творчество, а

[1] Маркс - Енгелс, За изкуството, С., 1951, с.136.

други - към втория. За В. Маяковски "поезията започва оттам, където има тенденция". Очевидно именно поетическата идея за него е първостепенният и определящ момент. Други автори възразяват срещу този тип художествено творчество. Те смятат, че отношението на автора към героите не бива да е "раздразнително", да се подчертава, с други думи, идеята на произведението не бива да се чувствува явно в поведението, отношенията, преживяванията на характерите,[1] Дори един Л.Н. Толстой, който създава подчертано идейно изкуство, предупреждава, че "целта на художника не е в това да разрешава неоспоримо въпроса, а в това да застави да се обича живота в безчислените, никога неизтощими негови прояви."[2]

Особеността и пълноценността на художествената идейност не зависи толкова от типа творчество - шилеровско или шекспировско, а от начина на изява на идеите, от тяхното съдържание. Идейността може да бъде пряко и открито изразена и да бъде пълноценна естетически, и обратно - може да е включена скрито в образната система и пак да бъде непълноценна - от социологическа и естетическа гледна точка. Когато художествената идейност е открита: съзнателна, целеустремена, при това свързана с важни обществени въпроси, я наричаме тенденциозност. При нея най-ясно изпъква идейността не само в естетически, но и в социологически смисъл.

Т е н д е н ц и о з н о с т т а се характеризира с две съществени особености. Първата е съзнателният и активен, дори преднамерен стремеж на писателя да внуши на читателя определена идея, да изяви открито отношението си към явленията, да каже една важна истина, да даде разрешение на конфликтите и проблемите. Другата особеност е, че самата идея се свързва с актуални, дори злободневни социални

---

[1] П. Нилин, сп."Вопросы литературы",1961,кн.4,с.157.

[2] Л.Н. Толстой, О литературе, М., 1955, с. 100.

въпроси, че писателят навлиза в острите социални противоречия, чувствува се отговорен за съдбата на хората, смята, че изкуството трябва да служи на обществото. Идеите, които разкрива, могат да бъдат из сферата на политическите и обществените, на моралните, семейните или личните отношения. Обаче във всички случаи те са значими за колектива, за хората, засягат техните социални вълнения и стремежи.

Буржоазната идеалистическа естетика изразходва немалко сили, за да докаже, че изкуството по природата си е "чисто", аполитично, незаинтересовано и че тенденциозността в него е отрицателно и антиестетическо качество. Всъщност тенденциозността произтича закономерно от социалната и идейно-класовата природа на художественото творчество. Щом идейността е обективно качество, а тенденциозността е само една нейна особена форма, ясно е, че няма защо тя да се отрича по принцип. Засягайки този въпрос, Ф. Енгелс пише в писмо до М. Каутска: "Аз в никакъв случай не съм противник на тенденциозната поезия като такава. Бащата на трагедията Есхил и бащата на комедията Аристофан и двамата са били ярко изразени тенденциозни поети, също така и Данте и Сервантес, а главното достойнство на "Коварство и любов" на Шилер се състои в това, че тя е първата немска политически-тенденциозна драма. Съвременните руски и норвежки писатели, които пишат превъзходни романи, са изцяло тенденциозни."[1]

Тенденциозността не само че не е отрицателно качество на изкуството, както мислят представителите на идеализма и формализма, а негово предимство. От само себе си се разбира, че един писател, който не бяга от важните и големи въпроси на своето време, а съзнателно ги поставя в творчеството си, който не е безразличен към съдбата на човека в обществото, а активно се стреми да даде отговор на най-набо-

---

[1] Маркс-Енгелс, За изкуството, с. 126.

внуши на читателя собствените си решения. Сам по себе си фактът, че Вазов разкрива такива важни и наболели социално-етични проблеми не е недостатък на произведението, а негово положително качество. Лошото е, че тези проблеми той само поставя, без да може да ги разреши правилно, още по-точно, той подхожда към тях от ограничена, еснафско-консервативна гледна точка, а не съобразно с правдата на живота. Той иронизира стремежите на жената към еманципация и социално равенство, смята, че те се определят не толкова от нуждите на човешката личност, колкото от женската суетност и че са резултат на чуждоземни влияния и т.н. Вазов се мъчи да покаже живота на едно семейство тъкмо в такава преднамерена светлина, цялото изображение се подчинява на задачата да се докаже със средството на изкуството фалшива теза. Мотивировката на преживяванията и поведението на главната героиня Любица е слаба и несъстоятелна, всичко, което тя прави, е едва ли не резултат на женски каприци и на случайни внушения от представлението на Ибсеновата "Нора", докато поведението и разбиранията на нейния мъж, твърде примитивни и остарели за новото време, са представени в положителна и благородна светлина. Цялото повествование е насочено да докаже, че в конфликта между Любица и Гойчев неправилна е позицията на съпругата и затова финалът на произведението е фалшиво-морализаторски, в който увлеченията по модата на еманципаторството са наказани, героинята след несполучливите си любовни авантюри в София се завръща в Русе при семейството си, благоразумният съпруг й прощава великодушно и семейното щастие е възстановено. Цялото изображение – като се започне от конфликта и отделните сцени и се завърши с преживяванията и репликите на героите, издава невярна идейна позиция, фалшива теза, психологическа неубедителност и говори за груба и антихудожествена тенденциозност.

Антихудожествена тенденциозност откриваме често пъти и там, където идеята е прогресивна и съответствува на

лелите проблеми, който не се затваря в тясно лични чувства, а живее с болките и надеждите на колектива, ще създаде творчество високо по идейните си хоризонти, дълбоко по жизненото си и психологическо обобщение. Не се ли издигат до върховете на световното изкуство в неговото многовековно развитие тъкмо ония художници, които станаха изразители на най-значимите и прогрaсивни идеи на своето време, които навлязоха най-дълбоко в обществените проблеми, който бяха тенденциозни? Талантливи творци в нашата литература има твърде много. Но не бележат ли жалоните в историята й, не стоят ли най-високо тъкмо онези, които бяха подчертано идейно-тенденциозни: Ботев и Вазов, А. Константинов и Е. Пелин, Хр. Смирненски и Вапцаров?

Разбира се, тенденциозността трябва да се е превърнала в художествена идейност, да е съчетана с голямо поетическо майсторство, с проникновеност в човешката психология. Необходимо е да се отличават две противоположни прояви на тенденциозността: художествената от грубата, антихудожествената. Втората противоречи на същността на художественото творчество и ние с право се обявяваме против нея. Тя се проявява в онези случаи, когато писателят иска да натрапи художествено неубедителна идея. Той не утвърждава обективната истина за отразяваните явления, не излиза от правдата на живота, а от едно собствено,предубеждение, от ограничена и невярна субективна идея, нагажда фактите към нея, рисува живота в невярна светлина. Антихудожествената, грубата тенденциозност има два съществени недостатъка: фалшивост, неправдивост на идеята и непълноценно от художествено-естетическа гледна точка реализиране на тази идея. Спомнете си повестта "Нора" на Ив. Вазов. В нея писателят поставя важни и интересни социални въпроси - въпросите за отношенията в съвременното му семейство, за морала на мъжа и жената, за женската еманципация, като твърде преднамерено се мъчи да

обективните процеси на живота, обаче тя е вярна само в общосоциологически план, но не и като конкретна художествена идея, не произтича естествено от логиката на художественото изображение, не е втъкана в сюжета, не е закономерен естетически извод от взаимоотношенията на характерите, от преживяванията на лирическия герой. Всъщност в такива случаи писателят се е заел преднамерено да напише произведение, чиято единствена цел е едва ли не да илюстрира една предварителна теза. Ако в повестта "Нора" на Вазов причината е в консервативните черти на светогледа му, във втория случай тя е в ограничеността на художническия талант или просто в художествената несполука.

Когато утвърждаваме тенденциозността като пълноценна форма на художествената идейност, естествено имаме предвид онези произведения, в които тя се е сляла с цялостното жизнено-психологическо и естетическо съдържание, когато естествено извира от художествените образи. Енгелс след мислите си, че той не е противник на тенденциозната поезия, доуточнява: "Но аз мисля, че тенденцията трябва само по себе си да произтича от положението и действието, без специално да се посочва, и че писателят не е задължен да поднася на читателя в готов вид бъдещето историческо разрешение на изобразяваните от него обществени конфликти."[1]

В световната литература ще намерим многобройни примери на ярка и пълноценна художествена тенденциозност. Има ги и в нашата литература. Интересен пример в това отношение представлява повестта на Л. Каравелов "Хаджи Ничо" – една от хубавите му творби. Повествованието от началото до края е подчинено на задачата да се разобличи един предиосвобожденски чорбаджия. Цялото изображение, отделните епизоди и детайли, дори обстановката имат за цел да докажат, че

---

[1] Маркс-Енгелс, За изкуството, С., 1951, с.127.

Хаджи Ничо е народен изедник, лицемер и алчен за богатство, егоист, лишен от елементарни човешки добродетели. Въпреки че идейната позиция на Л. Каравелов е страстна, неудържимо изобличителна, гневна и открита, "Хаджи Ничо" е художествено пълноценна повест. Писателят не приписва отрицателните качества на героя изкуствено, той така ги показва, характеризира, че читателят сам ги съзнава. Каравелов лукаво "застава" на позицията на този търговец и ограбвач и обяснява поведението му със собствената му логика по такъв начин, че да се разбере от само себе си нейната несъстоятелност.

При тенденциозността социалната целеустременост на художествената идейност е най-ярко и непрекрито изявена. Не бива обаче да се смята, че това е единствената пълноценна форма на художествена идейност. Ще намерим немалко произведения също така с ясно социално отношение към живота, със значителна проблематика, но в които позицията на автора се проявява по-скрито и косвено. Такова е творчеството на А.П. Чехов. Сякаш писателят се бои да издаде своите предпочитания и симпатии, своята категорична оценка на обществените явления. Той анализира преживяванията, мислите и делата на своите герои, разкрива света като че ли от някаква "аполитична" позиция. Това е карало някои буржоазни критици да го определят като безидеен писател, отчужден и безразличен към социалните въпроси и решения. А не е трудно до открием неговата безспорна идейна позиция спрямо социалните явления. Противопоставяйки се на подобни обвинения, без да забравя спецификата на художествената идейност, Чехов пояснява в едно писмо до Суворин: "Художникът наблюдава, избира, догажда се, композира - вече самите тези действия предполагат в основата си въпроси; ако от самото начало не си поставил на самия себе си въпрос, няма за какво да се догаждаш и няма какво да избираш... Изисквайки от художника съзнателно отношение към работата, Вие сте прав, но Вие

смесвате две понятия: решение на въпроса и правилна постановка на въпроса. Само второто е задължително за художника."[1] Тези думи на Чехов разкриват една важна особеност, която се състои в това, че художествената идейност се проявява не само в изводите, в решенията, които предлага авторът, но и в самата постановка на въпросите. Писателят не винаги желае да натрапи своето решение, както е при откритата тенденциозност, защото смята, че такова решение или не е по силите му, или че то ще бъде непълно, едностранчиво, опростяващо сложността и диалектиката на явленията. Но той насочва вниманието към определени страни на живота и ни кара да се замислим върху тях. Той така поставя въпросите, че по непосредственият формира съзнанието на читателя в определена насока. Така е именно при Чехов. Той разказва със спокоен и обективен тон за епизоди и герои, за отношения и съдби. В интонациите чувствуваме и ирония, и горчивина, и любов към хората. Стремеж да поучава хората, да проповядва социални идеи не ще забележим. Памфлетът, публицистиката са неприсъщи за творчеството му. Обаче бихме ли могли да наречем този забележителен руски реалист безидеен, да отречем огромното идейно богатство на кратките му разкази? По този повод И. Еренбург пише в интересното си есе "Препрочитайки Чехов": "Писателят може да се изказва и като проповедник, и като полемист, и като прокурор... Срещат се обаче и писатели от друг тип: те могат да бъдат не по-малко страстни в отношението си към живота, у тях също може да има идеи и идеали, но те изразяват тези идеи не в памфлет, не в проповеди, а като разкриват душевния свят на изобразяваните от тях хора. Такива писатели не изскачат на сцената и не прекъсват диалозите с разсъжденията си; вместо автора говорят и драматическата ситуация, и този или онзи герой. Нима самата постановка на

---

[1] Цит. по И. Эренбург, Перечитывая Чехова, 1960,с.30

въпроса не говори за определена социална позиция на този, който го поставя."[1]

Идейността в изкуството понякога се проявява още по-скрито и сложно. Поетът разкрива свои дълбоко интимни преживявания. Той говори за свои радости и скърби, анализира психологическия живот на героите, личните отношения между хората. На пръв поглед сякаш такова творчество е отдалечено от социалните проблеми. Всъщност макар и косвено, то също изразява една социална позиция и отразява социалните тенденции в живота. Такава идейност откриваме в елегиите на Д. Дебелянов. Личната трагедия на поета е вътрешно обоснована от обществените противоречия. Чрез личната си драма Дебелянов разкрива и драмата на човека, потискан и онеправдан от буржоазната действителност. Идейно-естетическият анализ и тук открива социалния смисъл на чувството и мисълта. Очевидно липсата на тенденциозност още не означава безидейност. Трябва да се прави разлика между идейност от разглеждания тип и онази "безидейност", която всъщност е замаскирана форма на буржоазна, консервативна идейност. Последната съзнателно бяга от социалните въпроси, завоалира се с булото на "аполитичността" и "чистото" изкуство, но със самото си бягство от социалните въпроси и жизнената правда, с емоционално-песимистичното си настроение изразява близост до реакционни класи, които са заинтересовани да не се говори за социалните противоречия на заобикалящата го действителност.

Има обаче една категория творби, в които не ще намерим нито тенденциозност, нито косвена социална идейност, в които не се засягат обществените сблъсъци, нито социалните преживявания на човека. В тях се разкриват дълбоко интимни, лични чувства и мисли, говори се за неща, които са отдалечени от социалните въпроси и вълнения, отразяват се теми и

[1] И. Эренбург, Перечитывая Чехова,1960, с. 31.

проблеми, свързани с любовта или с природата. Стихотворението "Две хубави очи" на Яворов е образец на такова творчество. В него не ще доловим нито пряко, нито косвено социалната позиция на поета спрямо заобикалящите го обществени явления. Може би някакво далечно загатване за порочността на социалната действителност крият онези стихове, в които се говори:

Страсти и неволи
ще хвърлят утре върху тях
булото на срам и грях.

Но асоциацията е толкова слаба и далечна, че за нея не заслужава да се говори сериозно, ако не искаме да пресилваме нещата. Същината на стихотворението е другаде, тя е във възхищението на лирическия герой от тези две хубави очи, в обаянието, внушавано от тях, в копнежа и молбата за интимна радост и взаимност. Означава ли това, че "Две хубави очи" е безидейно, формалистично и отчуждено произведение, както мислеха социологистите? Ако под "безидейно" изкуство разбираме просто онова, което не е тенденциозно и социално заострено, несъмнено творби като цитираната трябва да обявим за безидейни. Обаче нали художествената идейност не се покрива със социологичната, нали тя е преди всичко естетическа оценка и утвърждаване на живота? Ако се погледне от тази страна на Яворовото стихотворение, нима в него не ще открием ясна естетическа позиция, силно поетическо внушение за красотата и възвишеното в човешкия живот? Поетът пресъздава обаянието на две чисти, невинни очи, които излъчват светлина и разбуждат усещания, сякаш слушаме възвишена музика, очи, които контрастират на пошлото и грубото в света. Един възторг пред красотата и чистотата, едно упоение от възвишеното е изразено в стихотворението. То, макар да не засяга обществени и социални въпроси, облагородява личността, извисява я, подтиква я към духовно, етично съвър-

шенство, прави чувешката душа чувствителна към хубавото и доброто в живота. А нима всичко това е чуждо на прогресивния социален идеал, нима то няма отношение към социалната съдба на човека? Така по един чисто естетически път поезията изразява идейната си позиция.

Най-после необходимо е да се отбележи, че жанровете също оказват влияние върху характера и формите на художествената идейност. Трагедията предполага сама по себе си повече или по-малко определено социално съдържание, защото тя отразява остър жизнен конфликт и гибелта на герой, който се бори в името на висок хуманен идеал. Дори когато трагедията се затваря в кръга на чисто психологическите проблеми, тя пак поставя някой важен въпрос, свързан с човешката личност и съдба. Социални по същината си жанрове са и комедията, сатирата, фейлетонът и др. А има жанрове, които са твърде отдалечени от социалните въпроси. Такива са например идилията, любовната и пейзажната лирика. Разбира се, в творчеството на големите поети-граждани, при които всеки стих е свързан кръвно с борбата, всяко чувство и размисъл са социално подплатени, дори и в тези сравнително неутрални жанрове ще открием обществено значими елементи. Достатъчно е да споменем любовните стихове на Хр. Ботев, за да се уверим, че и когато разкрива интимно-любовни преживявания, поетът не се освобождава от гражданския си патос, че и тогава не забравя своя дълг към народа и родината, не поставя рязка граница между личното и общественото, между любовта към жената и любовта към родината. Със силен обществен елемент се отличава и пейзажната лирика на Вазов. Като се възхищава от красотите на природата, поетът не пропуща случай да вземе отношение към обществените събития, да изрази симпатии и антипатии, да напомни за патриотичните си идеи, за своята национална гордост.

Идейно-естетическият анализ трябва да се съобразява с разнообразието от форми, в които се проявява художествената идейност. Не бива да се подхожда към произведенията само с мярката на една единствена форма, например с мярката на открито и подчертано социално-идейно изкуство, както правеха вулгарните социолози, или с мярката на лишеното от такава социална идейност, на чисто естетическото изкуство, както правят буржоазните критици. За марксистко-ленинската критика е много важно да изтъква и утвърждава онова творчество, което е открито социално, защото то е най-здраво свързано с обществото и играе най-голяма обществено-възпитателна роля. Обаче не бива да забравяме, че тенденциозността е само един от възможните типове идейност и сама по себе си не дава естетически предимства. Главното е да разкрием непосредственото идейно-естетическо въздействие, онова, с което произведението облагородява, развива духовно, идейно и естетически личността, тласка я към съвършенство и по-високи човешки хоризонти.

Л Е Н И Н   И   Л И Т Е Р А Т У Р О З Н А Н И Е Т О

ДЕТЕРМИНИЗМЪТ В ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО

Едно от забележителните завоевания на марксизма е, че той издигна историографията и изобщо обществените науки в действително научни дисциплини. Вместо описателство на фактите, вместо обяснението им със случайни и второстепенни фактори той изтъква онази първооснова, върху която почива цялата сграда на идеологическите явления, т.е. икономическите класови отношения. По такъв начин идеологическите надстроечни явления могат да бъдат обяснени строго научно, да се разкрият дълбоките закономерности както в тяхното появяване и своеобразие, така и в обективното им развитие. Ленин, застанал здраво върху принципите на марксизма, води упорита борба против всякакъв субективизъм в обяснението на обществените явления. Той разобличава несъстоятелността на теорията на силните личности, които движат историята, за да утвърди един дълбоко научен детерминизъм не само по отношение на обществените, но и на всички идеологически явления, включително и на литературните. В спор с народника Михайловски той изтъква основното в Марксовото учение: "Маркс разглежда общественото движение като естественоисторически процес, който се подчинява на закони, не само независещи от волята, съзнанието и намеренията на хората, а, напротив, определящи тяхната воля, съзнание и намерения".[1]

Познаването на тези закони, обясняването на всички субективно-духовни прояви на човека с тези закони именно внася действителна научност, принципа на детерминизма. Ролята на субекта, на отделната творческа личност, без да се игнорира, намира своето действително място в историческия процес. Тя безспорно влияе върху него, но самата зависи от по-основни фактори

1 В. И. Ленин, Сочинения, т.I, с.149. Бълг.изд., с.164

следователно и тя е детерминирана. И развитието, и особеностите на идеологическите явления не могат да се обяснят единствено със съзнанието, волята и намерението на личностите, а с икономическите закони. Тъкмо като разберат тези закони, личностите могат да насочат усилията си в най-вярна насока. "Идеята за детерминизма - посочва Ленин, - като установява необходимостта на човешките постъпки, като отхвърля глупавата приказчица за свободата на волята, съвсем не унищожава нито разума, нито съвестта на човека, нито оценката на неговите действия. Тъкмо напротив, само при детерминистическия възглед е възможна строга и правилна оценка, а не стоварване на всичко върху свободната воля. Също така и идеята за историческата необходимост никак не подкопава ролята на личността в историята; цялата история се създава именно от действията на личностите, които несъмнено са дейци."[2]

Детерминизмът в обяснението на обществените и надстроечни явления дава възможност не само да се проникне в дълбочината на явленията, да се обяснят те строго научно, но той се противопоставя на всеки обективизъм, на повърхностното описание на фактите и на безидейното отношение към тях. "Обективистът - изтъква Ленин,- доказвайки необходимостта от дадени редица факти, винаги рискува да изпадне до гледната точка на апологет на тези факти; материалистът разкрива класовите противоречия и със самото това определя своето гледище. Обективистът говори за "непреодолими исторически тенденции"; материалистът говори за тази класа, която "завежда" дадени икономически порядки, създавайки такива и такива форми за противодействие на другите класи. По този начин материалистът, от една страна, по-пълно прокарва своя обективизъм. Той не се ограничава само да посочи необходимостта на процеса, а изяснява каква именно обществено-икономическа формация дава съдържанието на този

---

[2] В. И. Ленин, Сочинения, т.I,с.142. Бълг.изд., с.156 - 157

процес; каква именно класа определя тази необходимост. В дадения случай например материалистът не би се задоволил с констатиране на "непреодолими исторически тенденции", а би посочил съществуването на известни класи, които определят съдържанието на дадени порядки и изключват възможността за излизане извън действието на самите производители."[3]

Ленин изяснява и точно определя един много важен момент от разбирането на идеологическите явления. Научният, материалистическият детерминизъм се разграничава от обективизма не просто с това, че посочва историческата обусловеност, непреодолимостта на историческите тенденции, а че той разкрива факторите, които са породили и определили смисъла на тези исторически тенденции - класите с техните икономически и политически и идеологически отношения. Историческият детерминизъв включва в себе си като решаващ белег класовата определеност и класовия смисъл на явленията. Така можем да си обясним защо буржоазната историография, която и когато се занимава с най-разнообразни обективни исторически фактори, не може да се издигне до действително научно обяснение на явленията - защото тя изпуска основния и определящ фактор: класите, класовите отношения, конкретния класов смисъл на идеологическите явления.

В цялата своя публицистична и практически революционна дейност Ленин се ръководи от принципа на детерминизма и изразява ясни партийни позиции. Той изяснява първоосновата на обществените явления, разкрива тяхното класово съдържание и с това им дава и дълбоко научно обяснение, и вярна идеологическа оценка. И "най-често" научните му трудове са проникнати от последователна комунистическа партийност. Същия подход забелязваме и в статиите му за писатели, по-специално в статиите му за Толстой и Херцен. Ленин не обяснява силата, слабостите

---

[3] В. И. Ленин, Сочинения, т.I, с.380, Бълг.изд., с.423

на творчеството на Толстой просто с особеностите на неговия талант, а чрез обществените условия и времето, в които той твори, с идеологическото значение, психология и стремежи на класата, чиито изразител е гениалният писател. Литературното творчество израства върху определени обществени класови условия и се обяснява и оценява в зависимост от тях. Идейната сила на Толстой, посочва той, се крие тъкмо в това, че стана изразител на идеологията на руската селска маса през определен етап от общественото развитие. "Толстой е велик като изразител на идеите и настроенията, които се бяха формирали у милионите руски селяни към времето на настъпването на буржоазната революция в Русия. Толстой е ориганален, защото съвкупността на неговите възгледи, взети като цяло, изразява именно особеностите на нашата революция като селска буржоазна революция."[4]

Особеностите и ограничеността в идеите и позициите на един писател Ленин обяснява пак чрез времето, чрез обществените условия. Като защитава Херцен от клеветите на либералите, той изтъква: "Не е вина на Херцен, а негова беда, че той не можа да види революционния народ в самата Русия през 40-те години. Когато го вижда в 60-те – той без страх застава на страната на революционната демокрация против либерализма."[5] Същата принципиална мисъл срещаме и в изказване на Чернишевски за ограничеността и утопизма на неговия социализъм. "Чернишевски беше социалист-утопист, който мечтаеше за преминаване към социализма чрез старата, полуфеодална селска община, който не виждаше и не можеше през 60-те години на миналия век да види , че само развитието на капитализма и пролетариата може да създаде материалните условия и обществената сила за осъществяването на социализма."[6]

4 Сб."Ленин за културата и изкуството", С.,1953, с.72
5 Пак там, с.168
6 В.И. Ленин, Сочинения, т.17, с.94,Бълг.изд., с.110

Дори причината за крещящите противоречия в идеологията и съзнанието на един творец Ленин обяснява не чрез устройството на неговия ум, на неговото мислене и личност, а именно чрез историческия момент и особеностите на обществената сила, с която е свързан. "В произведенията на Толстой се изразиха и силата, и слабостта, и мощта, и ограничеността именно на селското масово движение."[7] И на друго място: "Противоречията във възгледите на Толстой не са противоречия само на неговата лична мисъл, а са отражение на тези в най-висока степен сложни, противоречиви условия, на социалните влияния, на историческите традиции, които определяха психологията на различните класи и на различните слоеве на руското общество в следреформената, но предреволюционна епоха."[8]

Разбира се, необходимо е да се има пред вид, че своите идеи за детерминизма Ленин развива по повод на обществените явления и обществените науки. Дори, анализирайки творчеството на Толстой, дейността на Херцен или Чернишевски, той има пред вид преди всичко техните идеи, идеологическите и класовите им позиции. Когато говори напр. за Толстой, той ясно подчертава, че става дума за неговото"учение", за толстоистките идеи. "Учението на Толстой е безусловно утопично и по своето съдържание реакционно в най-точното и най-дълбоко значение на тази дума (к.м.)."[9]

Литературознанието е обществена, идеологическа наука както по своя обект, така и по позициите,които защитава. Художествената литература независимо от всичкото си своеобразие изразява определени възгледи, внушава определени идеи, оценки и изводи за действителността. Нейният характер и насоките на развитието ѝ също се определят от обществените идеи.

[7] Пак там (бълг.изд.), т.16, с.332

[8] Пак там (бълг.изд.), т.16, с.334

[9] Сб. "Ленин за културата и изкуството", С.,1953, с.85. К.м. -Г.М.

В този смисъл литературознанието и по-специално литературната история се ръководят от детерминизма, посочен от марксизма и от Ленин като определящ научен принцип. Защо литературата през определен период има един, а не друг характер, защо се появяват едни типични явления, а не други, това в края на крайщата зависи от конкретните обществени условия, в основата на които стоят икономическите отношения, състоянието на класовите сили.

Съвсем естествено този детерминизъм не бива да се прилага механистично и опростителски, особено по отношение на художественото творчество, както това правеше вулгарният социологизъм. Връзката между производителните сили и икономическите отношения, от една страна, и характера на едно художествено творчество, дори и със своето идейно съдържание, от друга, е много сложна и опосредована. Още Енгелс на времето си предупреждаваше, че икономическите отношения само в последна сметка определят характера на определена идеология, а не непосредствено и пряко. Тук влияят редица други фактори от психологически и идеологически порядък, които имат и своя автономност, макар от своя страна в края на крайщата пак да зависят от икономическите.

Художествената литература е безспорно по своята природа идеологическо явление. В този смисъл тя се подчинява на историческия детерминизъм и извън него не може да бъде обяснена нито в своята класова същност, нито дори откъм естетическата си същност, защото в основата на естетическото стои определен естетически идеал, а естетическият идеал е всякога и класов. Обаче в художествената литература откриваме и редица по-сложни и специфични отношения. Още в естетическия идеал наред с онова, което идва от връзката на писателя с определена класа и конкретните исторически условия, откриваме и нещо, което стои над класата и времето, което човечеството е изработило в своето многовековно развитие и което отговаря на естествената човешка природа. В много по-

голяма степен това се отнася до някои чисто формални елементи в художествените произведения, до особеностите на езика, композицията, стила, структурата, стиха и т.н. Тези елементи не могат да се обяснят с икономическите отношения, те не са надстроечни и идеологически. По отношение на тяхното възникване и развитие вече голяма роля играе индивидуалната твърческа личност със своята култура, темперамент и поетически стилови открития. Защо например Яворов в края на миналия век разчупва и динамизира системата на нашия стих, оставайки си, общо взето, в рамките на критическия реализъм, не може да се обясни единствено със състоянието на обществените отношения и на идеологическите фактори. Това идва да подскаже, че художественото творчество наред със социално-историческия детерминизъм се подчинява на свои собствени закони, законите на художественото мислене, на творческата оригиналност и на формално-естетическите открития. Впрочем сам Ленин, без да се занимава специално с чисто художествените страни на литературното творчество, със своя диалектичен ум в анализа се за Толстой подсказва и за тези вътрешни закони, които определят силата му като художник. Не случайно той му даде оценка, различна от тази, която му даде Плеханов, и то не само като уточни класовия смисъл на неговото творчество, но и като взе пред вид сложните отношения между художествено и философско мислене,вътрешните закони на художественото отражение, които не се покриват механично със законите на логицистичното мислене.

Художествената творба представлява синтез от съдържание и форма, или както изтъква Ленин, съдържанието е оформено, а формата е съдържателна. А това означава, че художествената форма не просто дава възможност да се възприеме съдържанието, но самата тя в своята същност повече или по-малко, по-пряко или опосредствано, е пронизана от елементите на съдържанието, което по природата си е идеологическо. Формата

на символистичната поезия (става дума за вътрешната форма, а не само за някои външноформални поетически средства) се отличава качествено, да кажем, от формата на Вапцаровата поезия не просто защото е творена през различни етапи от нашето художествено развитие, но и защото е изпълнена с различно идеологическо съдържание. Това идеологическо съдържание определя и различния емоционален и мисловен тонус, различния тип образност, а особеностите на емоционалността и образността се отразяват и в особеностите на формата - при символистите: понижена миньорна интонация, плавен, хармоничен и напевен стих,игротворчество на външни художествени средства (рими, асонанси и алитерации), при Вапцаров: мажорна и мъжествена интонация, вътрешно скрит, но естествен жизнен патетизъм, динамичен стих, близък до разговорната реч, образност "огрубена", но с вътрешна поетичност. Очевидно ние не можем да разкрием многостранността и своеобразието на литературното развитие, нито обективното значение и приноса на отделния поет в това развитие, ако не обхванем художественото творчество в диалектиката и самостоятелността на неговите компоненти. Христо Смирненски, основоположникът на социалистическия реализъм в българската поезия, безспорно внася в нея не само нови мотиви, нов лирически герой, нова емоционалност и идейност, комунистическия естетически идеал, но прави своя принос и в развитието на художествената форма, взета като вътрешна образност. Обаче в някои формални средства, в стиха и езика, дори в известни нюанси на интонацията той не може още напълно да се отдели от предишната поезия, от известна патетична риторика и типа поетическа лексика, характерен за символистите. Трябва да се съгласим с Георги Караславов, който някога писа: "Гео Милев е първият, който на новото съдържание се помъчи да даде нова форма.В опита му има много крайности, но, общо взето, той разкъса старите изразни рамки и даде силен тласък за развитието на социалната поезия у нас."[10]

10 В. "Литературен подем", 1935, бр.3

Това съвсем не ще рече, че се подценява и намалява заслугата на Хр. Смирненски в развитието на нашата национална литература, защото неговото значение е достатъчно голямо и важно и от литературноисторическа, и от чисто художествена гледна точка. Но това означава, че ние гледаме на литературните явления без предубеждение и сантименталност, че ги преценяваме обективно и материалистически, в тяхната многостранност.

От идеята на Ленин за социално-обществената детерминираност и за необходимостта от ясна класова оценка следва да се направят и още някои изводи. На едно място той казва, че марксическият подход трябва да бъде същевременно дълбоко исторически и от гледище на съвременната най-прогресивна класа - пролетариата. Това ще рече, когато изследваме едно явление във връзка с развитието на литературата, ние трябва да го видим в историческия контекст, да разкрием причините, които са го обусловили, да посочим неговата необходимост. Тогава ние ще "оправдаем" явлението, макар то напълно да не съответствува на сегашните ни изисквания. Или, както изтъква Ленин във връзка с Херцен: негова беда, а не вина е, задето не е можал да види революционния народ в самата Русия през 40-те години. Тогава ще избегнем и онези тежки идеологически квалификации, към които прибягваха догматизмът и вулгарният социологизъм. Известно е колко жестоко се отнасяше в миналото нашата марксическа критика към Вазов заради някои негови слабости и грешки, заради шовинистичните му увлечения и антисоциалистическите му позиции. Но трябва ли да се пренебрегва фактът, че този дълбоко обичащ трудовия народ писател се оформя и работи във време, когато класовите отношения не бяха така ясно разграничени, когато в същност българският пролетариат беше толкова малоброен, когато социализмът още беше чужд на широките маси и непонятен за много хора, че той следваше патриотарските настроения на масата, както ги следваше огромната част от нашата

демократична интелигенция. Да разбереш някого, това вече означава наполовина да го оправдаеш, да проникнеш в историческата обусловеност на дадено явление независимо от слабостите му, това също означава в известен смисъл да го оправдаеш.

Да се застане на позициите на историческия момент е първото условие за една обективна научна история. Една от грешките на литературната ни история в недалечното минало беше тъкмо неспособността или нежеланието да се застане на историческа гледна точка и ние помним онези тежки квалификации и идеологически дамгосвания, които се правеха на най-видни и демократични инак творци, оставили дълбоки и трайни следи в развитието на националната ни летаратура. Очевидно това не беше ленински подход към литературното наследство.

Обаче Лениновата постановка има още една страна, която за съжаление често се игнорира в съвременното литературознание. Става дума за съвременната идеологическа оценка на явленията от миналото. Обективното обяснение и класова оценка на едно явление не е едно и също. Обяснението дава възможност да се разбере то в неговата историческа обусловеност и да не се прехвърля като вина на писателя онова, което му е наложено от историческите условия. Оценката означава ние да погледнем на него през призмата на марксическата идеология и интересите на развитието на социализма независимо от причините, които са го обусловили. По този начин ще се освободи писателското дело от ругателство, но няма и да се замазват слабостите и противоречията в него от наше гледище. А в трудовете на някои съвременни литературоведи забелязваме едностранчивия подход, който остава само в рамките на историческата интерпретация, боейки се от ясна и идейно-класова оценка. И се отива в друга крайност. Ако в миналото някои писатели само се ругаеха, сега те само се хвалят, замълчават се

или се ретушират слабите идейни страни на творчеството им. Така се стига до една пълна и всестранна идеализация на писателите от миналото, която заплашва да погълне в себе си всякакъв класов марксически подход към литературното наследство.На марксистко-ленинското литературознание е чуждо както пристрастието към очерняне, така и благообразието на иконописаните образи. То се стреми единствено към обективната истина, но тази истина не може да се постигне без ясна идейно-класова оценка.

Лениновите статии за Толстой и Херцен, цялостното му отношение към литературното наследство са образец на диалектичен, исторически и идеологически оценъчен подход към литературното наследство. Ленин обясни и"оправда"характера на тяхното творчество, силните и слабите страни в тяхното мислене с конкретните исторически условия. Същевременно той не се побоя с цялата си категоричност и откровеност да изтъкне ония реакционни елементи у тях, които противоречат на идеологията и интересите на работническата класа и целия трудов народ. Той е безпощаден към идейните им слабости, но същевременно високо възвеличава изключителния им принос в развитието на руската и световната литература. Такова едно утвърждаване е едновременно и обективно, и страстно партийно. Ленин изобщо даде многобройни примери как се преодолява обективизмът, как се изразява и дълбоко научно, и комунистически партийно отношение към литературното наследство.

КЛАСОВОСТ В ЛИТЕРАТУРАТА

Не е трудно да се види, че в основата и на научното разбиране на художествената литература, и на целеустременото партийно отношение към нея, и на борбата против обективизма Ленин поставя принципа на класовостта. Впрочем тъкмо тук е и най-съществениият и оригинален принос на марксизма в учението му за художественото творчество. Ленин даде не само дълбоко проникновено тълкуване на това учение, но и го обогати с нови постановки, доразви го в неговата логическа последователност.

Необходимо е да се разграничат два различни момента, взаимно свързани и все пак самостоятелни. Първият от тях е класовата същност, класовият пълнеж на всяко художествено творчество, що се отнася до природата на изкуството, а вторият – класовата позиция, класовият подход към художественото творчество, отнасящ се за методологията на литературознанието. Вторият момент произтича закономерно и естествено от първия.

В същност битката между буржоазно-идеалистическата и марксистко-ленинската насока в съвременното литературознание е преди всичко по въпроса за надкласовата, "чисто" естетическата или за класовата природа на художественото творчество. Отричането или признаването на тази класова природа е главният критерий за идеологическата същност на различните естетически системи. В тази битка Лениновото теоретическо наследство играе изключително важна роля както със своя авторитет, така и с конкретната разработка на идейно-естетическите проблеми.

В характеристиката за Л. Н. Толстой Ленин излиза преди всичко от класовата същност на писателя. Той не остава

просто в рамките да констатира историческата обуслoвеност на неговите идеи и творчество, защото за него това е недостатъчно и в такива рамки остават само обективистите. Необходимо е да се види тяхното конкретно класово съдържание. И сам Ленин дава един блестящ, тънък и диалектичен анализ на това класово съдържание.

Той разкри своеобразието на позициите и стремежите на психологията, на идеалите на патриархалното руско селячество с неговия бунт и мекотелост, с неговата остра критика на буржоазно-помешчическия строй и с неговото примиренчество. Тъкмо такива са позициите и възгледите на Толстой, защото той изразява идеологията на същата тази класа. "Защото критиката на Толстой върху съвременните порядки се отличава от критиката върху същите порядки у представителите на съвременното работническо движение именно с това, че Толстой стои на гледището на патриархалния, наивния селянин, Толстой пренася неговата психология в своята критика, в своето учение. Критиката на Толстой затова се отличава с такава сила на чувството, с такава страстност, убедителност, свежест, искреност, безстрашие в стремежа "да се стигне до корена", да се намери истинската причина за бедствията на масите, защото тази критика действително отразява прелома във възгледите на милиони селяни, които току-що са излезли на свобода от крепостното право и са видели, че тази свобода означава нови ужаси на разорение, гладна смърт, бездомен живот всред градските "мошеници" и т.н. Толстой отразява тяхното настроение така вярно, че сам в своето учение внася тяхната наивност, тяхното отчуждаване от политиката, техния мистицизъм, желанието да се оттеглят от света, "непротивенето на злото", безсилните проклятия по адрес на капитализма и на "властта на парите". Протестът на милионите селяни и тяхното отчаяние - ето кое се сля в учението на Толстой."[1]

[1] Сб."Ленин за културата и изкуството", С., 1953, с.76

Слабостите и силата в идеите на Толстой са слабости и сила на онази класа, чиито изразител беше той. "Толстоевите идеи, това е огледало на слабостта, на недостатъците на нашето селско въстание, отражение на инертността на патриархалното село и на закоравялата страхливост на "стопанина-селяк"".[2]

В своите класови характеристики Ленин не се опираше на случайни и второстепенни фактори, напр.на класовия произход и на възпитанието на писателя, както това правеше Плеханов. Той търсеше вътрешния смисъл на идеите, обективната връзка на творчество и класа. "По рождение и възпитание Толстой принадлежеше към най-висшата помещическа аристокрация в Русия" - изтъква Ленин. Но гениалният писател е скъсал с всички привични възгледи на тази среда, нахвърля се със страстна критика против нейната власт, за да застане последователно на позициите на патриархалното селячество.[3] Затова и с такава категоричност той говори пред М. Горки: "И - знаете ли какво друго изумително има у него? Неговия мужишки глас, мужишка мисъл, истинския мужик у него. Преди този граф истински мужик в литературата ни не е имало."[4]

При класовия анализ на една дейност или творчество, изтъква Ленин, трябва да се ръководим от "същината на работата, а не от фразата", от идеята за "класовата борба като основа на "теории" и учения, а не обратно."[5] Той с неумолима страст разобличава всяко лицемерие и демагогия, всички външни маски, за да проникне в типичното, основното, в класовата природа. "Още Некрасов и Салитков учеха руското общество да различава под приглажената и напомадена външност на образоваността на крепостника-помешчик неговите хищни интереси,

---

[2] Сб."Ленин за културата и изкуството", С., 1953, с.73

[3] Пак там, с.73

[4] Пак там с. 104

[5] Пак там с.115

учеха го да ненавижда лицемерието и бездушието на подобни типове"[6] - припомня Ленин. И сам той в статията си "В памет на граф Гейден" дава образец как да се разграничава фалшивото от истинското, типичното от случайното, т.е. действителната класова природа на едно поведение и на едно обществено дело.

Основният критерий за Ленин е чия идеология се изразява, на кого служи едно дело, а не самомнението и самозаблуждението, не претенциите и субиктивните намерения на личността. "Има такова латинско изречение: **"cui prodest"** (куи продест) - "на кого е изгодно?" Когато не се вижда изведнъж какви политически или социални групи, сили, величини отстояват известни предложения, мерки и др.т., следва всякога да се поставя въпросът: "На кого е изгодно"?

Не, в политиката не е така важно кой отстоява непосредствено известни възгледи. Важно е това, на кого са изгодни тези възгледи, тези предложения, тези мерки...

Господа публика! - идва му на човек да каже по повод на всички тези фрази на "патриотите". - Не вярвайте на фразите, погледнете по-добре на кого е изгодно!"[7]

В художествената литература безспорно нещата са много по-сложни, отколкото в политиката. Тя има не само своя специфика в отразяване на действителността и изразяване на обществените идеи, но и идейно-естетическото й съдържание не се изчерпва с тясно класовите идеи, още по-малко с политическите, защото в нея откриваме редица ненастроени и общочовешки елементи. И все пак тя е идеологическо явление, свързано с класовите отношения. Тя има идеологически характер и своя социално-класова функция, взема отношение към социалните борби и се намесва активно в тях. Следователно и при нея,

---

Сб."Ленин за културата и изкуството", С., 1953, с.43-44

Сб. "Ленин о культуре и искусстве", с.134

както и при всички останали идеологически форми на човешкото съзнание, винаги трябва да се търси обективният социален смисъл, не само чия социална психология изразява, но и на коя класа служи, т.е. "на кого е изгодно".

Този обективен класов смисъл трябва да се открива въз основа на конкретен идеен анализ. Ръководното начало трябва да бъде не самосъзнанието на писателя, не неговото"добро намерение", а обективният резултат. Ленин води дълъг, сериозен и принципиален спор с М. Горки за невярната и реакционна по същността си идея за "нова" религия на работническата класа, против неговото увлечение по идеята за "богостроителство" и "боготърсачество". Той много добре инак разбира добрите и честни намерения на писателя - да освободи пролетариата от влиянието на поповщината и религията. Но обективният смисъл на тази негова идея не се покрива с добрите му намерения. "С това вие искате да кажете "доброто и хубавото", да посочите "правдата - справедливост" и други такива. Но това Ваше добро желание си остава Ваше лично достояние, субективно "невинно пожелание". Щом обаче сте го написали то е отишло сред масата и неговото <u>значение</u> се определя не от Вашето добро пожелание, а от <u>съотношението на обществените сили</u>, от обективното съотношение на класите. По силата на това съотношение излиза (въпреки Вашата воля и независимо от Вашето съзнание) така, че Вие сте поукрасили, подсладили идеята на клерикали, на пуришкевичевци, на Николай II и г. Струве, тъй като <u>в същност</u> идеята за бога им помага да държат народа в робство."[8] Показвайки в писмо до Инеса Арманд, че в нейната брошура темата за "свободната любов" се представя неправилно, по същество от буржоазна гледна точка, той пак изразява същата мисъл: "Въпросът не е в това, какво Вие <u>субективно</u>

8 Сб. "Ленин о культуре и искусстве", с.424-425

"искате да разбирате" под това. Въпросът е в обективната логика на класовите отношения."[9]

За Ленин въпросът за ясната класова характеристика не е просто въпрос за научна обективна точност, а е и идейно-оценъчен. Тези два момента са у него винаги органически свързани. Всяка класа си има свое място и значение в общия исторически процес и в развитието на идеите. Едни класи играят в него реакционна роля, други са колебливи и противоречиви, трети носят в себе си най-прогресивните и революционни идеи на епохата. В зависимост от това, с коя класа е свързано едно творчество, на коя класа е изразител зависи и идеологическата роля на това творчество. Изкуството не само доставя чиста естетическа наслада. То носи определени идеи и утвърждава в съзнанието на обществото тези идеи. То притежава винаги определена социално-организаторска функция независимо дали съзнава, или не съзнава това отделният творец, независимо дали той желае, или не желае това. Следователно да се прецени обективно класовата същност на едно творческо дело води след себе си логично и идейната преценка за мястото му в общата идеологическа система. Значимостта на едно художествено творчество не може да се преценява единствено в рамките на чисто художествените ценности, но всякога и откъм неговата идеологическа функция и стойност. Това идва да подскаже, че е необходим идейно диференциран подход, едно градиране на художествените постижения и откъм идейно значение.

Идейната уравниловка на художествените ценности не е наш принцип. За нас не е и не може да бъде безразлично с каква класа е свързан един писател, чии идеали изразява, какви тенденции утвърждава. Тук ценностите трябва да се степенуват. Защото ние приемаме художественото творчество и по-специално литературното наследство не просто като източник

---

[9] Сб. "Ленин о культуре и искусстве", с.431

за чисто духовна наслада, но и като оръжие за обществено обновление, за идейно-духовно изграждане на нова личност, въплатила в себе си чертите на комунистическия идеал. При анализа на творбите от миналото, а и от настоящето ние ще изтъкваме на преден план и ще утвърждаваме преди всичко, онези които спомагат на нашите високо прогресивни и хуманни идеали, и ще се противопоставяме на такива, които са в противоречие с тези идеали или са им далечни и безразлични. Това е въпрос не само на една културна политика, която се ръководи от партията, но и въпрос за марксистко-ленински и идейно-естетически критерий. Да се игнорира този принцип означава да се проявява безразличие към идейно-класовото съдържание и значение на художествената литература. А това вече волно или неволно ни приближава към естетизма, за който именно идейното съдържение е безразлично (поне привидно) и който се ограничава единствено в рамките на чисто естетическите стойности, а в много случаи до художествено формалните. За него именно изявата на талант, на оригинална творческа личност, на съвършенно художествено майсторство е най-важното и единствено мерило за значимостта на едно художествено дело. Някога д-р Кръстев в статия за Хр. Ботев писа: "Великото значение на нашата поезия от времето на робството се корени главно в две нейни заслуги: създаване на нашия поетически език и изтъкване на типични - репрезентативни - писателски индивидуалности."[10] Д-р Кръстев преценява литературния принос и летиратурните стойности от гледище на формални и чисто духовни качества, каквито безсъмнено съществуват и трябва да се имат пред вид. Но един подобен подход е не само едностранчив и ограничен, а и неверен. Защото "великото значение" на нашата възрожденска поезия и особено на Хр. Ботев е преди всичко в нейната идейност, в нейната жизнена правда и психологическа проникновен-

---

10 В. Миролюбов, Художествените мотиви у Ботьова, сб. "Мисъл" 1910, кн.I, с.1

ност, в онези народни идеали, които с такова майсторство разкри. По-късно в нашата литература ще срещнем поети може би с по-съвършенно формално майсторство и със също така ярко изявени индивидуалности, но поезията им не се издига до онова "велико значение", каквото има поетическото дело на Ботев, и то именно защото им липсва неговата "велика идейност".

Възниква въпросът: няма ли чрез подобно степенуване на идейно-художествените ценности нашето литературознание да се върне към вулгарния социологизъм, когато се извършиха толкова несправедливости към големи майстори на поетическото слово и се подцени значението на действително художествени стойности? Ако разбираме добре спецификата на изкуството, включително и на художествената идейност, ако притежаваме здрав и верен естетически критерий, с една дума, ако не вулгаризираме нещата, мисля, че подобна опасност не съществува.

Преди всичко трябва да признаем, че художествено мейсторство и художествена идейност не са тъждествени, макар и да са много взаимосвързани явления. Лилиев е виртуоз на стиха и поетическия език, голям майстор на поетическата форма. Неговото умение да изгради една хармонична, музикална лирична композиция е изключително. При това стиховете му не са лишени от определено естетико-хуманитарно съдържание. И все пак в неговата поезия липсват онези големи идеи, които биха я издигнали на оня връх, до който се е домогнало формално-художественото му майсторство. И когато преценяваме художественото му дело, мястото и значението му в общия литературен процес, трябва точно да видим в какво са силата и заслугите му, в какво - слабостта и ограничеността.

Второ. Художествената идейност не се отъждествява и изчерпва с обществената идейност. Изкуството е специфична естетическа дейност, то утвърждава определени идеи като ка-

чества на определен естетически идеал. Определящото в естетическия идеал е общественият му смисъл, но той е също така и етичност, интелектуалност, чувствителност, т.е. той е богатство и съвършенство на човешката личност в нейното духовно, социално и интелектуално богатство. Именно такъв естетически идеал утвърждава чрез изкуството си един творец и доколко този идеал изразява прогресивните и революционни стремежи на времето и класите, доколко обхваща благородните черти на човека, определя и смисъла, и значимостта на художествената идейност. Идейността на Вапцаровата поезия е комунистическа. Тя утвърждава бореца-комунист като положителен герой на времето, тя рисува бъдещото обществено развитие като социалистическо общество. Но изчерпва ли се с това съдържанието на идейността в неговата поезия? Впрочем интересно е да се отбележи, че поради тежките условия на фашистката действителност тези свои идеи Вапцаров не изразява.пряко. Той почти никъде не говори направо за социалистическото общество, за Комунистическата партия, за фашизма и капитализма. Но той утвърждава такъв лирически герой, той изразява такива негови чувства, мисли и стремежи, които са именно на човека-комунист; той разкрива като съвършенни такива човешки качества, които отговарят именно на комунистическия естетически идеал. Неговият лирически герой дълбоко ненавижда господствуващата социална уредба (капиталистическата), той съчувствува на борбата на международния пролетариат (Испания), той вижда като своя мечта съветската страна, той е зареден с непреодолимата вяра, че животът ще дойде по-хубав от песен, в него откриваме и фина човешка деликатност, и духовна възвисеност, и социална отзивчивост, и възхищение пред обществения подвиг и т.н. и т.н. Всички тези социални и човешки качества отговарят на комунистическия естетически идеал, въплъщават в себе си представата за съвършенна комунистическа личност, те

именно изразяват комунистическата идейност в поезията на Вапцаров.

Ако анализираме от гледище на подобно разбиране лириката на Лилиев, ще открием, че нейната значимост не се ограничава само до формалните й качества, тя е и в съдържанието й. Наистина в неговия естетически идеал липсват много съществени черти, присъщи на Вапцаров, и затова неговата идейна поезия не е комунистическа, дори по-различна е тя от позицията на Вазов. Но не е ли ясно, че Лилиев изразява такива благородни чувства и копнежи, утвърждава такъв естетически идеал, който при цялата си ограниченост носи в себе си и нещо, което не е чуждо на идеала на комунистическата личност, благородство, нежност, финес, възвишеност,подчертана духовност, усет към красотата на природата и т.н.? Поезията на Лилиев следователно има за нас не само своята чисто формална, но и идейно-естетическа стойност въпреки ясното съзнание за идейно класовата й ограниченост.

Най-после необходимо е да се посочи, че художествено майсторство и идейност са в органическо единство, че те се взаимопроникват, без да се отъждествяват.

Художествената форма, както и художественото съдържание имат свои различни пластове - от външните, чисто формални поетически средства до проникването в диалектиката на човешката личност, до изграждането на цялостен и натежал от жизнена значимост художествен образ. Още Хегел говори за външна форма и за вътрешна форма. Същото се отнася и за художественото майсторство и то има своите различни превъплащения и степени. Една е стойността на майсторството във владеенето на поетическите средства, друга - в умението да се изгради един завършен, убедителен и проникновен човешки социален образ. Но последният вид художествено майсторство се отнася вече не само до формата, той засяга неминуемо и въпроса за съдържателността на творбата. Той означава, че писателят е

засегнал в творбите си важни теми, че той е разкрил правдиво едно значително жизнено съдържание. Тук се крие истинското, голямото художествено майсторство. Но не е ли ясно, че това съдържание означава и значителна художествена идейност, защото в литературата тя представлява именно значимо жизнено съдържание, важна проблематика, вярна оценка на жизнените явления. В литературата не може да се говори за действително обобщение и проникване в социалните явления без вярна, идейно-класова оценка на тези явления.

Художественото майсторство на Ботевата поезия безспорно е доведено до своя връх. В своите външни формални елементи то не е така съвършенно и виртуозно, както напр. у символистите (П.П. Славейков или Гео Милев прекалено педантично се ровеха в някои негови езикови несъвършанства). Но ние не можем когото и да било от символистите да поставим редом с Ботев по отношение на истинско художествено майсторство - да даде неотразим поетически израз на големите проблеми на своето време, да изваe незабравими човешки образи, да проникне така дълбоко в диалектиката на човешката личност. А тъкмо в това се крие и изключителното значение на високата идейност на неговата поезия - че той отрази най-важните проблеми на своето време, че разкри вярно диалектиката на човешката душа, че възпя героичния подвиг в живота, най-после,че видя прозорливо човешката история в нейното минало, настояще и бъдеще. Щом художествено майсторство (в неговата същност) и художествена идейност се взаимопроникват и взаимоопределят, не е трудно да приемем, че да се степенуват художествените ценности означава да се степенуват и идейно-естетическите ценности и обратно. Степенуването на ценностите в литературата не противоречи на нейната естетическа природа, а помага по-дълбоко да се проникне в нея, да се разкрие тя обективно и диалектично.

Както се вижда, в художествената творба са налице елементи от различен порядък, всеки от които има своя самостоятелност, но всички са сплавени в едно органическо единство. Рязкото противопоставяне един на друг на тези елементи, както и пълното им отъждествяване води до крайности и деформиране на истината: при рязкото им противопоставяне - до преувеличаване на значението на външноформалните качества, до педантично ровене в тях и в последна сметка до формализъм и естетизъм; при отъждествяването им (вулгарния социологизъм) - до пълното отрицание заради ограниченост в обществената идейност или до неоснователно надценяване зариди общоидейни качества.

Ленин винаги ясно и остро поставя въпроса за точната идейно-класова преценка на идеологическите явления и за тяхното обективно и научно степенуване. Обърнете внимание как рязко той критикува реакционните страни в творчеството на Л. Н. Толстой, без да подценява огромното му и от световно значение художествено майсторство, и с каква загриженост и търпеливост разяснява на М. Горки реакционния смисъл на неговите теории за "богостроителството". С един тон говори той за идейно-класовата ограниченост на Чернишевски или Херцен и със съвсем друг - за Михайловски или Струве. За да изясни въпросите за степенуването на идейно-класовата оценка, той издига като основен неин принцип партийността.

ПРИНЦИПЪТ ЗА ПАРТИЙНОСТТА

Партийността като идейно-оценъчен принцип произтича закономерно от марксическото учение за идеологията и изкуството. Той беше загатнат още в трудовете на Маркс и Енгелс. Но именно на Ленин е заслугата, че не само "дешифрира" загатнатото и издигна като основен принцип пертийността, а й даде и едно дълбоко, оригинално и сравнително пълно теоретическо обяснение.

В какво се състои партийността, така както Ленин я разбира и прилага? Често в литературознанието ще срещнем тя да се отъждествява с класовостта. И понеже всяко изкуство в края на крайщата е класово, излиза, че всяко изкуство е винаги и партийно. Така тълкува този принцип например Б. Мейлах в предговора си към сборника "Ленин о культуре и искусстве" (Москва, 1956). Там четем: "Всяко изкуство е партийно, тъй като всяко изкуство изразява интересите на едни или други класи и партии."[1] Струва ми се, че подобно разбиране не съответствува на духа и текста на трудовете на Ленин. То опростява нещата, особено художествените явления, и не може да обясни значителна част от тях. Например каква е поезията на Пушкин или Дебелянов? Едва ли можем да я определим като партийна. Но означава ли това, че тя е "чиста", надкласова, свободна от класовите връзки и отношения? Очевидно партийността произтича от класовия характер на изкуството, но не се отъждествява с класовостта, а е особена нейна форма.

В статиите си Ленин нееднократно подчертава: "Строгата партийност е спътник и резултат на високо развитата кла-

---

[1] Сб."Ленин о культуре и искусстве", М.,1956, Вступительная статья Б. С. Мейлаха, с.12.

сова борба."[2] Или: "Партийността е резултат и политически израз на високо развити класови противоположности."[3] В думите на Ленин са посочени и обществените условия, в които обикновено се изявява най-ярко партийността и нейния смисъл, нейното съдържание. Тя процъфтява в условия на развихрена класова борба, на остри революционни ситуации, когато отделните обществени групи са заставени да се борят решително за своите коренни интереси и цели, и, от друга страна, тя означава, че класовите позиции са изразени съзнателно и последователно, активно и всеотдайно. В труда си "Икономическото съдържание на народничеството", борейки се против субективизма, Ленин посочва: "От друга страна, материализмът включва в себе си, така да се каже, партийност, като задължава при всяка оценка на дадено събитие пряко и открито да се застава върху гледната точка на определена обществена група."[4]

Партийността е идеологическа устременост, класова активност и последователност, а те изпъкват най-силно там, където се изразяват социално-политически идеи. В художественото творчество обаче идеологическото съдържание не се изчерпва с политическите идеи. То е в същността на естетическия идеал, в цялото богатство от мисли, чувства, отношения. С всяка мисъл и чувство, които внушава, с начина на виждане и пресъздаване на живота класово-партийното произведение стои на позициите на своята класа, изразява я и я обслужва активно.

Обърнем ли се към творчеството на онези писатели, на които е присъща партийността, ще видим, че те са тъкмо такива

---

[2] В. И. Ленин, Сочинения, т.10, с. 57, Бълг.изд., с.65

[3] Пак там, т.11, с.60, Бълг.изд., с.64

[4] В. И. Ленин, Сочинения, т.1, с.380-381; подчертано от мен-Г. М. Бълг.изд., с.423

дейно-естетически изразители и бойци на своята класа. Поеията на Смирненски и на Вапцаров е образец на съзнателна, оследователна и всеобхватна пролетарска класовост.

Ленин се бори именно за открита и страстно-партийна итература. Той смята, че само когато се издигнат до партийостта, писателите, свързани с работническата класа и революционния социализъм, ще могат да служат на експлоатираните аси най-действено. Като разобличава "безпартийните" литераори, "литераторите свръхчовеци", той сочи: "Литературната абота трябва да стане част от общопролетарското дело, "коелце и винтче" от един единен социал-демократически механизъм, привеждан в движение от целия съзнателен авангард а цялата работническа класа."[5]

Безспорно Ленин съзнава цялата сложност и своеобраие на партийността в художественото творчество, което има вои вътрешни закони, свои специфични форми за изява на идейостта. В него изключително голяма роля играят "личната инииатива, индивидуалните склонности, просторът на мисълта и ъображението, на формата и съдържанието."[6]

Партийността в изкуството е естетическа категория. я е израз и утвърждение на определен тип мисли и чувства, а определен тип идеи и светоусещане, на определен естетичеси идеал. Своеобразието на партийността в изкуството не е сао в начина на изява, във формата и образността, тя е и в самото особено съдържание, в естетическия характер на идеите, ислите и чувствата, в естетическото изразяване и утвърждавае на класата. А естетическият характер на конкретното поетиеско и идейно съдържание определя и онова изключително място оето заемат в него и личната творческа инвенция, и субекивното виждане и мислене на поета, и неограничената игра на антазията, за които говори и Ленин. Затова и белезите, които

В. И. Ленин, Сочинения, т.10, с.,27.Бълг.изд., с.33

Пак там, с.28. Бълг.изд., с.33

откриваме в партийността на поезията например на Смирненски, не се покриват напълно с белезите на Вапцаров, а още по-малко с тези на В.Ханчев. Върху нея слагат своето отражение както историческите условия, конкретните задачи, които стоят пред работническата класа, както състоянието на марксистко-ленинската идеология, така и индивидуалните особености на творческата личност с нейния жизнен опит и биография, с нейния темперемент и стилови предпочитания, да не говорим за това, че върху нея влияят и законите на жанра. В художественото творчество партийността не е абстрактна социологическа категория, а е винаги конкретна, със своя индивидуално-творческа неповторимост. Ние не можем и не бива да говорим по един и същ начин, когато анализираме Смирненски или Вапцаров, Хр. Радевски или В. Ханчев, Кр. Велков или Г. Караславов, защото ще останем в сферата на общите и не много значещи от литературоведческа гледна точка социологични фрази, които изравняват идейно-естетическото съдържание в творчеството на писателите. Именно затова Ленин се обявява против нивелацията, опростителството и схематизма в тази област, имайки пред вид не само сложността и деликатността на партийното ръководство, но и спецификата на самото художествено творчество.

Но обърнете внимание в каква насока върви патосът на Ленин, когато изтъква своеобразието на партийността в литературата. Него той вижда във формите на изява, в индивидуално-субективния характер на литературата, в стилово-поетическите белези. Но в онова, което е същина на партийността - последователен и съзнателен израз на класата - действуват общи закономерности, тук се проявяват единни черти, тук място за субективни презумпции няма. С неповторими белези е партийността на Смирненски и се отличава като конкретно идейно-естетическо съдържание от партийността на Вапцаров и В. Ханчев, но у всички тях тя е съзнателен и действен израз тъкмо на работническата класа, на комунистическата идеология. И това е ре-

тавашо.

Принципа за партийността Ленин издига като основен за революционната борба на пролетариата. Той разобличава буржоазните и дребнобуржоазните дейци, които под маската на абстректни идеи прокарват своята класова идеология. Същевременно той се противопоставя и на стихийността, несъзнателността и класовата непоследователност в работническото социалдемократическо движение, защото те отварят вратите на компромиса, замъгляват коренните цели на социалистическата революция. Той се бори за страстна и строга комунистическа партийност, за литература, която да се отдаде всецяло на великите идеали на пролетариата. Откритата и съзнателна комунистическа партийност ще развърже творческата мощ на писателя, ще го освободи от коварните влияния на реакционните класи, най-после ще му помогне да служи докрай на освободителните цели на трудовия народ. "Това ще бъде - сочи Ленин - свободна литература, защото не користта и не кариерата, а идеята за социализма и съчувствието към трудещите се ще вербуват нови и нови сили в нейните редици. Това ще бъде свободна литература, защото тя ще служи не на преситената героиня, не на скучаещите и страдащите от затлъстяване "горни десет хиляди", а на милионите и десетките милиони трудещи се, които са цветът на страната, нейната сила, нейното бъдеще. Това ще бъде свободна литература, която ще оплодотворява последната дума на революционната мисъл на човечеството с опита и живата дейност на социалистическия пролетариат, която ще създава постоянно взаимодействие между опита на миналото (научния социализъм, който завърши развитието на социализма от неговите примитивни, утопически форми) и опита на настоящето (сегашната борба на другарите работници)."[7]

Когато говори за партийността, Ленин поставя ударението върху задачите на революционната пролетарска борба и

---

[7] В. И. Ленин, Сочинения, т.10, с.30-31.Бълг.изд., с.36.

на социалистическата литература. Именно тяхната същност изисква да се изрази строга партийност в противоположност на буржоазията, която се бори да признае открито своите класови цели. "Безпартийността е буржоазна идея.Партийността е социалистическа идея"[8] - подчертава Ленин. И малко по-нататък: "Строгата партийност винаги е бивала отстоявана и бива отстоявана само от социал-демокрацията, от партията на съзнателния пролетариат."[9]

Това, че Ленин слага ударението върху необходимостта от строга и открита партийност в свързаното с пролетариата изкуство, че той говори за нея главно във връзка със задачите на революционната борба, кара някои литературоведи да свързват този принцип единствено със социалистическия реализъм. В същност партийността, както е изяснена от Ленин, има много по-широк научно-теоретичен смисъл и значение. У него тя не е само принцип на партийното строителство, но научна категория, която се отнася изобщо за идеологическите явления. И тук е големият му принос в развитието на марксизма.

Необходимо е да се разграничават два различни момента. От една страна, партийността като идея, като принцип, осъзнат и теоретично формулиран, от друга - партийността като явление, като особеност, качество на идеологическите прояви. Буржоазните идеолози не само не могат да стигнат до принципа за партийността, но те и съзнателно се отказват от идеята за нея, защото тогава би трябвало да се саморазобличат, да разкрият сами своята класова природа и да се откажат от удобната за тях маска на защитници на "надкласовото" изкуство, посредством която прокарват тясно класовите си интереси. Напротив, свързаните с борещия се пролетариат писатели не се стес-

---

[8] В. И. Ленин, Сочинения, т.10, с.61. Бълг.изд., с.70.
[9] Пак там, с.62. Бълг.изд., с.70

няват да признаят класовите си връзки, те се гордеят с тези си връзки, защото работническата класа носи най-прогресивните и хуманистични идеи на епохата, изразява най-дълбоко интересите на целия трудов народ. Затова издигат открито и съзнателно идеята за партийността. Чрез нея служат най-пълно на тези интереси и идеали. Ето в този смисъл трябва да разбираме думите на Ленин, че "безпартийността" е идея буржоазна, а партийността - идея социалистическа.

Но партийността е принцип, научна категория, която вярно разкрива обективно съществуващо идеологическо явление. Дали той ще бъде осъзнат или не, дали ще бъде признат или не нещата не се изменят. Фактът, че буржоазията отрича идеята за партийността, не означава, че тя не съществува като качество на идеологическите явления, включително и на онези,свързани с буржоазната класа. Партийността означава само, че класовото съдържание е последователно, страстно и целенасочено, най-висок политически и идейно-естетически израз на дадена класа. И както класовостта е присъща не само на пролетарската литература, така и партийността може да бъде качество на всяка друга литература, в която класовостта е достигнала до онази прямота и последователност, която характеризира партийността.

Нима поезията на Христо Ботев не е класово-партийна? В нея поетът не само открито разкрива своята обществена поезия, връзката си с определена обществена група, но е и съзнателен, и последователен художествен изразител на най-революционната класа на своето време - трудовото селячество. Ленин, като сравнява Херцен с Чернишевски и като отбелязва, че последният е "много по-последователен и боеви демократ", подчертава: "От неговите съчинения вее духът на класовата борба."[10] "Духът на класовата борба", както я разбира Ленин в

---

[10] Сб. "Ленин о культуре и искусстве", с.180.

случая, е именно последователната класова борба, т.е. партийността. У Ботев също така откриваме силно изразен дух на класовата борба, поезията му е пронизана от партийността.

Ако приемем, че партийността е качество единствено на революционната социалистическа литература, ще трябва да се съгласим, че в буржоазното изкуство тя по начало не може да съществува, т.е. да се съгласим с онова, което и самата буржоазия непрекъснато се мъчи да внуши за себе си. Но нима онези произведения на буржоазната литература от миналото и настоящето, в които са прокарани широко, последователно и активно реакционни, антихуманни и антикомунистически идеи, не следва да определим като буржоазно-партийни? И нима когато литературната история се занимава с подобни писатели и произведения ще трябва да се предпазва да ги назове с точния им идейно-класов смисъл?

Не е еднакво значението на различните видове партийност. Онази; която е израз на революционна и прогресивна класа, естествено издига художественото творчество до върховете на хуманните и преобразяващи идеи на епохата, защото писателят служи най-последователно и активно на тези идеи. И, обратно, партийността, свързана с реакционна класа, означава, че писателят е станал проводник на най-антихуманните и антидемократични идеи на своето време. Партийността е признак за идейното величие или за идейното падение на един художник. Ленин затова се бореше с такава упоритост да утвърди принципа на комунистическата партийност в новото, социалистическото изкуство, защото тогава то не само най-пълно ще служи на пролетарската революция, но и защото партийността ще го издигне на най-голямата идейно-естетическа висота, ще го изпълни с висши хуманистични идеи, със значимо социално съдържание, с благородни и извисяващи човека естетически идеали.

За Ленин партийността е идеологически-оценъчна категория, остър нож, който дава най-точна класова характеристика.

И тъкмо поради остротата на това понятие той предпазва от лекомисленото му и неточно използуване. След думите, че безпартийността е идея буржоазна, а партийността – идея социалистическа, той бърза да добави: "Разбира се, трябва да умееш да прилагаш тази обща истина към отделните частни случаи."[11] Защото Ленин знае, че ако художествената литература в класовото общество всякога носи отражението на класовите връзки и отношения, то в същото време тази класовост много сложно се проявява, и че ако партийността е съзнателен, последователен и целеустремен израз на класовостта, то литературата не винаги се издига до подобен висш израз, т.е. до партийността. Така стигаме до другата страна на проблемата, с която Ленин също твърде много се занимава – до безпартийността.

Ленин разграничева лицемерната, демагогската "безпартийна" литература от онази, в която класовостта не се издига до партийност. Първият тип в същност е прикрита форма на буржоазно-класова партийност. Нейните носители са хора идеологически неискрени, "които тайно се боят за своята скрита партийност", защото "осъждането на партийността ... е вече отстъпление от неутралността и безпартийността, е вече явна партийност". И Ленин добавя: "Вие или лицемерите, господа, или лошо мислите: в същност вашите крясъци против разцеплението и за безпартийност покриват вашия страх за вашата партийност."[12]

На практика буржоазната партийност извънредно рядко се проявява открито и откровено. Дори когато пресъздава обществени явления, когато изразява граждански и социални идеи – шовинистични, расистки или изобщо реакционни, – тя пак се прикрива зад маската на демагогски фрази за "обществено добро", "отечество", "боже повеление" и т.н. Обикновено ще я

---

11 В. И. Ленин, Сочинения, т.10, с.61. Бълг.изд., с.70

12 Пак там, т.11, с.61. Бълг.изд. с. 65

срещнем под формата на "безпартийност", под прикритието на принципи като "чисто", "надкласово", "самоцелно" изкуство. Но чувствата и мислите на безотчетен песимизъм и индивидуализъм в него, на духовен маразъм и естетизиране на антихуманното по своята обективна идейна същност отговарят тъкмо на идеологията и психологията на буржоазно-реакционната класа, утвърждават нейните идеали, обслужват я естетически.

По-друг е смисълът на втория тип творчество. То носи печата на неразвитостта на класовата борба, то е непоследователно и противоречиво в своето конкретно идейно съдържание. Писателят по силата на своята социална природа не може да не изрази определени класови идеи, психология и оценки. Но тези класови елементи в случая не са съзнателни и последователни. Те са резултат на ограничеността и наивността на общественото мислене. От друга страна, наред с едностранчивите класови идеи в художественото творчество срещаме и такива искрени хуманистични и демократични тенденции, които влизат в противоречие с консервативните елементи, оттласват ги на заден план и дори ги обезсилват. И най-после още нещо много съществено. Художественото творчество се подчинява не само на идеологическото мислене, то си има и свои специфични закономерности. Логиката на характерите и жизнената правда, непосредствеността и спонтанността на емоционалните реакции и на мислите, честното отношение към живота не само могат да влязат в противоречие с класовите симпатии на писателя, изразени в произведението, но и да придадат на идейното съдържание и въздействие смисъл по-различен и по-широк в сравнение с някои отделни идеи в него. Върху художника влияят освен класата, с която той е свързан, но и общото състояние на народния живот, различни други идеи, литературни школи, настроения.

Нека от такава гледна точка да анализираме стихотворението "Елате ни вижте!" на Вазов. Един педантичен социоло-

ичен разбор несъмнено ще открие класовата идея в него. След
ато рисува мизерното съществуване на трудовия селянин, Ва-
ов се обръща към ситите, охолните, от народния пот гоените
а видят нерадостната участ на селянина и тогава те биха се
милили над него. Тази идея е наивна и филантропична, по сми-
ъла си е консервативна, а по класовата си природа - буржоаз-
а. Заради такива елементи някога марксическата критика в
воя сектантски и вулгарно-социологичен период отричаше пра-
ото на Вазов да бъде признат за "народен поет" и го причис-
яваше изцяло и категорично към буржоазната линия в нашата
итература.

Но изчерпва ли набелязаната класова идея цялост-
ото и идейно-естетическо съдържание на стихотворението?
о-голямата част от него е изпълнена с безжалостно правдива-
а картина на народното страдание, мизерия и безправие. Пое-
ът изразява искрено съчувствие към народната маса, дълбока
юбов и загриженост към трудовите хора, едно честно възму-
ение от социалната действителност. Тази втора идейна струя
е просто съществува паралелно с първата, но именно тя домини-
а в стихотворението. И когато ние го възприемаме непосред-
твено, без сектантска прдвзетост, то ни въздейства именно
патоса на демократичната любов, с гнева и възмущението си,
ъс силата на социалното изобличение. Не случайно "Елате ни
ижте!" дори в годините на крайното сектантство и на рязкото
тричане на Вазов се рецитира непрекъснато на работнически
тра и вечеринки. Очевидно класовият елемент в него е мини-
ален, непоследователен, той е оттласнат назад и няма опре-
елящо значение, а на преден план изпъква критиката към бур-
оазията, съчувствието към народа и мечтата за по-справедли-
о социално устройство. И можем ли подобно произведение да
пределим като партийно, и то буржоазно-партийно, след като
о е насочено тъкмо срещу буржоазията? Безспорно не можем
никой не е правил подобен опит.

Щом дори в стихотворение като "Елета ни вижте!" не можем да говорим за партийност, колко повече това се отнася за онези произведения на Вазов, а и други демократични писатели, в които класовият елемент е още по-неосезаем, ограничен и непоследователен! Партийността не е присъща нито за поезията на Пушкин, нито на Дебелянов, както не е присъща за Чехов и Елин Пелин, за Йовков или А. Страшимиров. И нямаме основание да покриваме непартийността на тяхното творчество с онези писатели и произведения, в които под прикрита, лицемерна "безпартийност" се прокарва активно реакционна и упадъчна буржоазно-класова идеология, буржоазна партийност.

Разликата между лицемерната "безпартийност"(скритата буржоазна партийност) и творчеството, което не е партийно, ще открием и в различното идейно-естетическо съдържание, и в различната социално-естетическа функция. В статията си "Социалистическата партия и безпартийната революционност", след като отбелязва, че в класовото общество борбата между враждебните класи неизбежно се превръща в политическа борба, която намира своя най-целенасочен и оформен израз в борбата на партиите, че безпартийността е равнодушие към борбата на партиите, но това равнодушие не е равно на неутралитет, защото "в класовата борба не може да има неутрални", Ленин продължава: "Ето защо равнодушието към борбата в същност съвсем не е отказване от борбата, въздържане от нея или неутралитет. Равнодушието е мълчаливо поддържане на оня, който е силен, на оня, който господствува... Политическото безразличие е политическа ситост. "Безразлично", "равнодушно" се отнася към късчето хляб ситият човек; а гладният винаги ще бъде "партиен" по въпроса за късчето хляб. "Безразличието и равнодушието" към късчето хляб не означава, че даден човек не се нуждае от хляб, а означава, че на този човек хлябът е винаги осигурен, че той никога не се нуждае от хляб, че той се е настанил солидно при "партията" на ситите.

безпартийността в буржоазното общество е само лицемерен, прикрит пасивен израз на принадлежността към партията на ситите, към партията на господствуващите, към партията на експлоататорите."[13]

Ако от думите на Ленин се обърнем към художествените явления, ще видим, че в буржоазната"безпартийност" се проявява същото безразличие към социалните проблеми. В името на "чисто" самоцелно изкуство се бяга от насъщните въпроси на човешкото битие, изразява се безразличие към социалната съдба на трудовите маси, "неутралитет" към икономическото и политическото потисничество и т.н. И още нещо: От социалната "незагриженост" се стига до краен субективизъм, до отчуждение от етичната проблематика и психологията на човека, до пълен формализъм.

Дали творчеството на Вазов и Елин Пелин, на Дебелянов и Йордан Йовков е в този смисъл неутрално и безразлично? Не, то не е безразлично и пасивно към борбата за "парчето хляб", към социалните въпроси; към битието на трудовите хора. Тези писатели в никакъв случай не можем да причислим към "партията на ситите". Напротив, всеки от тях живее с болките и надеждите на трудовите хора, носи една голяма любов към човека от народа, ненавист към ситите и потисниците. Те разобличават социалната несправедливост, те се борят със своето изкуство против нея, те отричат морала на експлоататорите и съдействуват за нравственото и социалното облагородяване на човека. В своите социални симпатии те са на страната на трудовите хора и против буржоазията, чрез своите естетически възгледи и позиции те се борят против социално безразличното и "чисто" изкуство и ратуват за социално и етично значимо изкуство. И това коренно ги отделя от представителите на "безпартийността", на класовото лицемерие.

---

13 В. И. Ленин, Сочинения, т.10, с.61. Бълг.изд., с.69-70

В общото движение на прогрес, за човешко добруване, за облагородяване на личността те стоят на страната на народа, на хуманизма въпреки класовата ограниченост и противоречивост на светоглед и художествено творчество. Ленин, като разобличава буржоазната "безпартийност", същевременно доуточнява: "Нуждата от "човешки", културен живот, от обединение, от защита на своето достойностно на своите права на човек и гражданин обхваща всьо и вся, обединява всички класи, изпреварва гигантски всякаква партийност, разтърсва хора, които са още далеч-далеч неспособни да се издигнат до партийността".[14]

В творчеството на този тип писатели на преден план излизат именно общодемократичните, общохуманистичните тенденции. Те са свързани с народа, с прогресивното, със здравите естетически идеали. И затова, без да забравяме класовите им връзки, при анализа на произведенията им си служим с категории от по-друг род, каквито са народност, хуманизъм, реализъм.

---

[14] В. И. Ленин, Сочинения, т.10, с.59. Бълг.изд., с.68.

ИДЕЙНО-ЕСТЕТИЧЕСКОТО БОГАТСТВО

Своето внимание Ленин насочи главно към идеологическата същност на художественото творчество. Обаче той не остана в рамките само на този кръг въпроси. Той видя богатството на художественото творчество, без да изпуска пред вид идеологическата му същност. И видя това богатство не само в сложността на идейно-класовото му съдържание, но и в други негови същностни аспекти - богатство още и като познание и отражение, богатство като естетическо въздействие. Тази многостранност и диалектичност в разбирането на изкуството е новото, което внася Ленин в марксистката естетическа теория и което го отличава от всички останали ученици на Маркс и Енгелс и особено от доминиращите дълго вулгарни социолози. Ако направим съпоставка с възгледите на Плеханов, един инак блестящ представител на марксизма, ще доловим принципиалната разлика между тях в подхода и разбирането им на художественото творчество. Според Плеханов основното и определящо в природата на изкуството е идеологическото и само идеологическото. Всички останали белези и особености се определят от него, зависят от него, въплъщават с особени художествени средства идеологическото. По този начин за него художественото творчество е образна реализация на класова идеология. Дори познавателното съдържание на изкуството за него е от чисто идеологически порядък; познание само за идеологията на класите в обществото. Поради това Плеханов затваряше значението и съдържанието на изкуството единствено в границите на чисто идейно-класовото и от такава гледна точка за него бе логично и лесно да дири всякога и на всяка цена "социалния еквивалент" на художествените явления. Впрочем тъкмо тук са заложени методоло-

гическите основи на вулгарния социологизъм, който у някои ревниви последователи на Плеханов стига своите крайности.

Ленин подхожда към изкуството от друга страна, взема за основно и определящо същността му друго звено - отражението. Както вече видяхме, той не игнорира, нито пренебрегва идеологическото му значение. Напротив, тъкмо на този момент той обръща главно внимание. Но от теоретическа гледна точка за него изкуството е преди всичко субективно отражение на обективната действителност. Идеологическото той обяснява тъкмо чрез особеностите на художественото отражение. Ленин диалектически съедини в своето разбиране основния възглед на домарксовата материалистическа естетика - от Аристотел до Чернишевски, - която разглежда изкуството като отражение на действителността с основния възглед на Маркс и Енгелс за класовата същност на изкуството. Художественото творчество е отражение на обективната действителност, но това отражение е субективно-класово, идеологическо по своята природа. По този начин Ленин преодолява както съзерцателния характер на предишната материалистическа естетика, така и ограничения, едностранчив вулгарно-социологически подход.

Лениновите статии за Л.Н.Толстой са блестящо и конкретно потвърждение на разбирането му за художественото творчество. В тях той направи един тънък, точен и диалектически анализ на класовото съдържание и смисъл на творчеството на гениалния руски писател. Той видя органическата му връзка с идеологията на противоречивата селска маса и обясни силата и слабостта, величието и ограничеността на творческото дело на Толстой. Но онова, което за нас има изключително теоретическо и методологическо значение, е не само точността на конкретния класов анализ, нито само подчертаването на класовата същност на Толстоевото творчество, а принципиално новият подход. А това ново е именно в разбирането, че творчеството на Толстой е отражение на руската

действителност - с нейните класови отношения и с логиката на нейната жизнена правда. Не случайно една от статиите си Ленин озаглави: "Лев Толстой като огледало на руската революция". Естествено тук трябва да разграничаваме два различни момента, които не се покриват. От една страна, творчеството на Толстой е "огледало", отражение на идеологията и психологията на селската маса, която участвува стихийно и противоречиво в руската революция. Макар и мирогледно чужд и дори враждебен на революцията като път за разрешаване на социалните противоречия, по силата на своята класова връзка, още по-точно по класовия смисъл на своето творчество Толстой се свързва с руската революция. Защото тя, тази революция, "е извънредно сложно явление; сред масата от нейните непосредствени извършители и участници има много социални елементи, които също явно не разбираха това, което ставаше, също страняха от истинските исторически задачи, поставени пред нас от хода на събитията"[1], но които независимо от самосъзванието им са включени в нея и играят своята роля.

И все пак този момент остава още в сферата на социологическия подход към изкуството. И макар да стои на преден план, той не изчерпва нито разбирането на Толстоевото творчество, нито на художественото творчество изобщо.За разлика от другите представители на марксизма тогава Ленин приема отражението в изкуството не само като отражение на идеологията на определени класи в обществото, но като отражение на самата обективна действителност - социална и материална. Именно като такова многостранно отражение изкуството включва в себе си неизчерпаемото богатство на живота, а не се ограничава единствено с идеологическо-социологическия смисъл на неговото творчество. По този начин обективното значение и съдържание на конкретното художествено творчество се издига не само над идейната ограниченост на писателя, но дори и над онази класа, чийто изразител е той,

---

1. Сб. "Ленин о культуре и искусстве".М.,1956,с.73

придобива едно много по-широко идейно-познавателно значение. Ето оттук можем да разберем защо Ленин определя Толстой "като огледало на руската революция". Сам той чувствува необикновеността на подобно определение. Но след като посочва сложността и противоречивостта на самата руска революция, на разнородността на участниците в нея, Ленин изказва една мисъл, която има изключително голяма методологическа и теоретическа важност: "И ако пред нас стои действително велик художник, то той е трябвало да отрази в своите произведения поне някои от съществените страни на революцията."[2]

Л.Н. Толстой, проповедникът на учението за несъпротивление на злото, противникът на насилствените методи и на революцията, се оказва свързан с революцията. Очевидно до тази връзка се стига не толкова по силата на убежденията, не само поради особеностите на идейните позиции, които той защищава в произведенията си, а преди всичко по логиката на жизнената правда, която произтича от вярното и дълбоко отражение на обективната действителност. Ленин не случайно поставя условието писателят да бъде велик художник. За него очевидно това означава не просто писател с верни идейни позиции, последователно правилен светоглед, а творец, който разкрива дълбоко правдата на живота, прониква в неговата диалектика, в неговите обективни истини.

Следва ли от това, че Толстой е писател-революционер, че творчеството му е революционно по своята идейна насоченост? Безспорно не следва. Необходимо е да се разграничава идеологически класовата основа на едно творчество от неговото обективно значение. Толстой не е писател-революционер, нито произведенията му можем да включим в революционната линия, но като "действително велик художник" той прониква дълбоко в обективната правда и отразява правдиво някои съществени страни на революцията.

[2] Сб. "Ленине о культуре и искусстве", с.73

Тази постановка на Ленин ни помага да обясним диалектично и обективно редица сложни явления от литературата на миналото. Един такъв интересен случай е творчеството на Иван Вазов.

Както е известно, Вазов не е революционер по убеждения. Наистина преди Освобождението по силата на демократичните си идеи и на общата атмосфера на национален подем той взема известно участие в нашето националноосвободително движение, влиза в непосредствен допир с революционери и изпитва влияние от тях. Но нито тогава, а още по-малко след Освобождението той носи в себе си идеите на революционера, на убедения привърженик на революционните методи за разрешаване на обществените конфликти. По своите идейни позиции и разбирания той е просветител, реформист. Но като "действително велик художник", дълбоко свързан със своя народ, той е един от най-ярките певци на нашата национална революция, създал забележителни поетически страници за нейното величие и усилия, за нейните вдъхновени дейци. Безспорно неговите просветителски, нереволюционни разбирания се долавят и в най-значителните му произведения - "Под игото" или "Левски", да не говорим за критико-реалистичните като "Елате ни вижте!". Но верен на жизнената правда, проникнал дълбоко в нейните обективни тенденции, писателят разкри съществени страни от българската революция, възпя нейните герои. В "Под игото" или "Немили-недраги", в "Една българка" или "Пряпорец и гусла" и особено в "Епопея на забравените" се долавят напрегнатият ритъм и идеалите на национално-революционната борба, утвърждават се патетично нейните вдъхновени и самопожертвувателни дейци. Вазов естествено поради своя ограничен светоглед не възпяваше програмата, идеите на революцията като революция, като път за обществено преустройство. Той рисуваше само нейните явления, освободителното дело на българския народ, дейците на това нацио-

налноосвободително движение. Но той се носеше на крилата на това движение, той честно следваше логиката му, превъплътяваше се в неговите устреми и в героизма му и това именно издигаше обективно творчеството му, което звучеше революционно, носеше в себе си правдата и вдъхновението на революцията.

Може би още по-интересен и показателен пример в това отношение е Стоян Михайловски с някои свои произведения. Михайловски не само че не е революционер по убеждение и симпатии, но,напротив, носи в светогледа си редица консервативни, песимистични и дори антисоциалистически и антидемократични тенденции. Ето например какви стихове и мисли ще срещнем в неговата сатира "Нашите писачи и газетари":

Да,времето таквоз е... Туй,което
е срамота да се пришепне даже, -
туй, смях което вдига в кафенето
в печата лесно може да се каже...

Кой смелостта би имал на пазаря
да викне: Богаташите крадци са?
Но туй в "Работник" често се повтаря;
печатаната лудина търпи се ...

Кой дързостта би имал на мегданя
да викне: "- И девойки депутатки
защо да няма в нашите събрания?"
Туй се чете в брошурки две десятки...[3]

Ст. Михайловски се възмущава между другото, че социализмът блазнел "децата" и че всяко нервозно "хлапе" можело "обществений да хули строй в печата", че жените дръз-

[3]Ст.Михайловски,Нашите писачи и газетари,сп."Мисъл",г.III, кн.VI. с.418.

ват да прогласяват еманципацията, че "преди няколко години един учител в града Х... проповядваше на учениците си комунизма, - от учителската катедра, във време на час. Началството даде на негова милост да разбере, че школото не е мегдан."[4]

Като бичува безразборното и развращаващо преводачество у нас, Ст.Михайловски се нахвърля и на такива автори като Зола, Мопасан, Л.Н. Толстой, А.Бебел и др. За него големият публицист.революционер и социалист Август Бебел е "германский изступленик, книжовен лунатик, глупешките беседи на когото са преведени и на български". ("Жената и социализмът" и пр.)

Август Бебел, тоз скептик прорицател
свобода за жените прогласява;
и скоричко наш някой глуп драскател
на Август Бебел верен отзив става.[5]

Пак там Михайловски нарича "Крайцерова соната" на Толстой "туй гнусливо книжле" заради нейните идеи.

Такива мисли, стихове, афоризми ще срещнем твърде много в съчиненията на Ст. Михайловски и те издават несъмнено консервативните и направо реакционни тенденции в мисленето и позициите му. Това именно караше в миналото марксическата критика да го свързва с чорбаджийско консервативната линия в нашата литература. И ето този консервативно и "антидемократично" настроен писател създаде произведения като "Пролог към Книга на робите" или като поемата "Точиларят", в които не само правдиво разкри противоречията на буржоазно-капиталистическата действителност, но и утвърди борческите идеали на непокорните трудови маси, стремежа на

---

[4]Сп."Мисъл", г.III, кн.VI, с.415.

[5]П а к т а м, с.425.

експлоатираните към освобождение. И, което е още по-знаменателно, за разлика от Вазов той възпя не просто националноосвободителната революция, а социалноосвободителната, усилията да се събори властта на експлоатацията и капитала, правото на пролетариата да бъде господар в живота и да устрои обществото съобразно своите интереси. Ето какви стихове откриваме в тези произведения:

Рая на върлата Безхлебица, чер рой,
вий, що се раждате на бунище - и мрете
чрез буна, дрипльовци, вий, чийто глас е вой.

низвергнат Хамов род, неволна сиромаш
над вас и слънцето веч гачели не свети, -
а божий мир е ваш - цял целеничък ваш!

Аз ви не уча да презирате тоз свят,
да устремите към небето мисълта си, -
о, хора с бузи хлътнали и тънък врат.

Една поука вий ще чуете от мен: -
Поискайте от всяка благота частта си,
поискайте свърталище на белий ден...

Вземете силом туй, което е било
за вас създадено, за вас предназначено;
назве ли някой делото ви грешно, зло, -

кажете му, че за народа няма грях, -
че всенародното желанье е свещено, -
и че несправедлив закон е шепа прах!...

Властителство недей търпя над своята власт,
веление недей търпя над своята воля,
светий, народний пълко! Ти си люден пласт,

над който се издигат пирамиди смет, -
тиранство! - О,бъди смел в своята неволя,
размърдай, се от мощна ненавист обзет!

Ще рухне всичко, - трухъл храм ще се срути
и огрев нов тогаз духа ти ще сългрее,
и изгрев нов тогаз над теб ще заблести!

(Из Пролога към "Книга на робите")

Такива стихове по онова време, в началото на нашия век, можеха да се срещнат единствено в пролетарско-революционната поезия. За тях Бакалов писа тогава, че те са "едва ли не най-революционното пролетарско стихотворение в България - колкото и чудно да ви се види това"[6]. И не случайно в същото време, когато го слагаше в линията на чорбаджийско-консервативната литература, критикът-марксист включваше много негови произведения в революционно-социалната антология "Лъчите на поезията", а стиховете му се рецитираха на работнически утра и вечеринки. Оттук не следва Михайловски да поставим в линията на българската революционно-социална поезия. Но в неговото творчество намери отражение социалната революция, долавя се нейният глас, утвърждават се някои нейни идеали. За самия писател това бяха случайни изблици, които не произтичаха от идейните му убеждения и затова бързо угаснаха. Но тъкмо тази "случайност" и "нелогичност" доказват една съществена закономерност, която Ленин така прозорливо разкри - жизненото и идейно съдържание на художественото творчество като непосредствено отражение на обективната действителност е много по-богато от възгледите на писателя и не се отъждествява механично с неговия светоглед и идеология.

Безспорно Ленин не игнорира и не омаловажава роля-

---

[6] Г е о р г и Б а к а л о в, Българската литература и социализмът,Избрани произведения, 1963, т.1,с.357.

та на светогледа в изкуството. В статиите и изказванията си за писателите той му отдава първостепенно значение. Той всякога се бореше за ясни и последователни революционни социалистически разбирания, защото смяташе, че само върху тяхната основа може да се създаде голямо съвременно изкуство. Когато анализира творчеството на Толстой, той проникновено разнищва особеностите на неговото учение, на неговия светоглед, обяснявайки както класовата му основа и противоречивост, така и проявлението му в самите художествени произведения. "Противоречията в произведенията, възгледите, ученията, в школата на Толстоя - посочва Ленин - са действително крещящи. От една страна, гениален художник, дал не само несравними картини на руския живот, но и първокласни произведения на световната литература. От друга страна - помещик, юродствуващ во Христе. От една страна - забележително силен, непосредствен и искрен протест против обществената лъжа и фалша - от друга, "толстоист", т.е. изтощен, истеричен, малодушен човек, наричан руски интелигент, който, биейки се публично в гърдите, казва: "Аз съм мръсен, аз съм отвратителен, но аз се занимавам с нравствено самоусъвършенствуване; аз не ям вече месо и се храня сега с оризени кюфтенца". От една страна, безпощадна критика на капиталистическата експлоатация, разобличаване на правителствените насилия, на комедията на съда и на държавното управление, разкриване в цялата дълбочина на противоречията между увеличаването на богатството и завоеванията на цивилизацията и засилването на мизерията, подивялостта и мъченията на работническите маси; от друга страна - юродива проповед за "несъпротивене на злото" с насилие. От една страна, най-трезв реализъм, смъкване на всички и всякакви маски; - от друга страна, проповед на едно от най-гнусните неща, които съществуват на света, именно: религията, стремеж да се постави на мястото на поповете по казионна длъжност попове

по нравствено убеждение, т.е. култивиране на най-изтънчена и затова особено отвратителна попщина".[7]

Противоречията във възгледите, в учението на Толстой се проявяват като идейни противоречия и в самото му художетвено творчество. Те не могат да не се проявят, светогледът играе важна роля за определяне характера и на едно творчество и затова той трябва да се изследва, да се анализира, да се обяснява. Обаче Ленин не спря дотук. Той същевременно видя и непокриването между светогледа и обективното идейно-жизнено съдържание на художествените произведения, между идеологията, която писателят носи в себе си като социална личност, и жизненото богатство на самите конкретни произведения, с техния обективен идеен смисъл. Същият Толстой,който не само че не е революционер, но направо проповядва против революцията, Ленин нарече "огледало на руската революция"; Толстой, който в своето учение проповядва "несъпротивление на злото", чрез своите произведения вдъхновява в непримирима борба против всяко насилие и несправедливост; Толстой, който е чужд на работническото социалдемократическо движение и на революционния пролетариат, подпомагаше чрез произведенията си борбата на този пролетариат. Две от статиите си Ленин назова: "Л.Н. Толстой и съвременното работническо движение" и "Толстой и пролетарската борба",Ленин съпоставя тези две несъвместими на пръв поглед явления не за да докаже колко чужди и враждебни са те едно на друго, а , обратно, колко близък е Толстой на пролетарията и неговата борба, как той чрез художественото си творчество й помага въпреки реакционните страни на неговите възгледи и учение. В статията "Толстой и пролетарската борба" Ленин подчертава: "Изучавайки художествените произведения на Лев Толстой, руската работническа класа ще опознае по-добре

---

[7] Сл."Ленин за културата и изкуството", С.,1953, с. 70 - 71

своите врагове, а ориентирайки се в учението на Толстой, целият руски народ ще трябва да разбере в какво се заключаваше неговата собствена слабост, която не му позволи да доведе докрай делото на своето освобождение."[8] В този пасаж особено ясно се изявява онази важна постановка, за която говорим – да не се отъждествява светогледът с художественото творчество въпреки дълбоката и органическа връзка между тях. Ленин съвсем ясно разграничава художествени произведения от светоглед, от учението на писателя (не случайно той подчертава с курсив думата "учението" на Толстой), Толстой-художника от Толстой-философа.

Кои са причините, определили посоченото непокриване и дори противоречия между светогледа на писателя и обективното съдържание на художественото творчество, какво е обяснението на тази важна проблема, което можем да изведем от трудовете на Ленин?

Преди всичко Ленин разкрива сложните взаимоотношения и диалектиката между светоглед и художествено творчество, между философия и изкуство, между авторска мисъл и художествен образ. Те са диалектично взаимосвързани. Авторовата мисъл, философията, възгледите неизбежно проникват в тъканта на художествените произведения, определят основни техни идеологически и естетически тенденции и особености, влизат като съществен момент в тяхното съдържание. Обаче те нито определят механично и автоматично това съдържание, нито го изчерпват. Това са две различни форми на отражение на обективната действителност със свои собствени закони – логицистични и конкретно образни, – които колкото и да си взаимовлияят, притежават и своя автономност. Изкуството като непосредствено отражение стои близо до реалната действителност и нейната правда, може да коригира и да надмогва ограничеността на обстрактното мислене, ако то върви в невяр-

---

[8] Сб. "Ленин о культуре и искусстве", с.99.

на посока. Ето защо Ленин непрекъснато разграничава философията от художественото творчество. Това особено ясно се вижда от неговото отношение към Толстой и Горки. Той посочва, че руската работническа класа трябва да изучава художествените произведения на Толстой, за да познава по-добре своите врагове, но трябва да се предпазва и да преодолява неговото учение, защото то пречи на социално-освободителните цели. За него Толстой е гениален художник, но наивен философ. "Толстой - пише Ленин - познаваше превъзходно селска Русия, бита на помещика и селянина. Той даде в художествените си произведения такива изображения на този бит, които принадлежат към най-хубавите произведения на световната литература."[9] В друга статия: "В редица гениални произведения, които той даде в продължение на повече от над полувековната си литературна дейност, той рисуваше предимно старата, предреволюционна Русия, останала и след 1861 г. в полукрепостничество, селска Русия, Русия на помещика и на селянина. Рисувайки този период от историческия живот на Русия, Л. Толстой можа да постави в своите работи толкова големи въпроси, можа да се издигне до такава художествена сила, че неговите произведения заеха едно от първите места в световната художествена литература. Епохата на подготовката на революцията в една от страните, потиснати от крепостниците, се очертава благодарение на гениалното осветление на Толстой като крачка напред в художественото развитие на цялото човечество."[10] И в същото време Ленин рязко посочва фалшивостта на неговата философия, на неговата мисъл, неспособна да даде верен отговор на големите въпроси, които поставя. "Учението на Толстой е безусловно утопично и по своето съдържание реакционно в най-точното и най-дълбоко

---

[9] Сб. "Ленин за културата и изкуството", с.75
[10] Пак там, с.85.

значение на тази дума."[11]

Интересно е, че острата критика на Ленин към Толстой и Горки е отправена именно към техните възгледи, учения, политически грешки, но не и към художественото им творчество, което той неизменно цени и възхвалява.

Една от съществените слабости на марксическата критика в миналото беше тъкмо покриването на тези два момента. Заради някои консервативни и идеалистически възгледи, заради отделни недемократични обществени прояви и политически грешки и особено заради отрицателното им отношение към социализма писатели като Вазов, П.П.Славейков и Ст. Михайловски биваха изцяло отричани и поставяни в линията на буржоазната литература. А Ленин дава друг пример - всяко явление да се преценява конкретно, в зависимост от собствената му стойност и съдържание. Гражданското поведение на художника, обликът на неговите възгледи безспорно влияят върху художественото творчество и трябва да се има пред вид от литературния историк. Но не бива да се забравя, че обект на литературноисторическото изследване е преди всичко самото художествено творчество, което има свое собствено съдържание и стойност.

Като отражение на обективната действителност художественото творчество следва свои вътрешни закони, които носят в себе си идеологическото мислене на писателя, но не се определят механично от него. Определящото в тях е логиката на жизнената правда.

На първо място тя се проявява в проблематиката,която художникът разкрива в произведенията. Способността да види големите и значими проблеми на живота и на своето време, да проникне в тяхната същност, да ги простави на сериозно тълкуване вече само по себе си внася не само голямата жизнена правда, но и едно значително идейно съдържание,което

[11] Сб."Ленин за културата и изкуството", с.85.

онова изключително хуманитарно и емоционално-естетическо съдържание, което то носи в себе си. Неговите думи показват,че той много добре е съзнавал естетическата природа на художественото творчество, което въздействува не само на съзнанието, а и на емоционалността, което носи определено обществено класово съдържание, но не се изчерпва с него. Наред със своята идеологическа функция изкуството изпълнява и своя чисто естетическа функция. Класовият и общочовешкият, социологическият и художественият елемент са органически сплетени,взаимопроникващи се, но те не се отъждествяват и всеки от тях си има своята самостойност по значение и рола. Защото, ако, от една страна, изкуството е форма на обществено съзнание, от друга, то е специфична по изява и по съдържание проява на човешкия дух. За сонатите на Бетховен, които слуша в изпълнение на Идай Дубровейн, той казва: "Не зная нищо по-хубаво от "Apassionata" , готов съм да я слушам всеки ден. Изумителна, нечовешка музика. Аз всякога с гордост може би наивна, детска, мисля: ето какви чудеса могат да правят хората."[24]

Конспектирайки "Лекции за същността на религията" от Фойербах, Ленин отбелязва: "Изкуството не изисква да се признаят неговите произведения за действителност."[25] А това означава, че художественото творчество, което е отражение на обективната действителност и израз на обществената идеология, същевременно си поставя и едни собствени художествени задачи - да въздействува върху въображението и естетическите чувства на читателя. То е продукт на един субективно-творчески устрем да създава нова действителност, чийто смисъл не се изчерпва само с идеологическия и гносеологическия елемент, но винаги преследва и духовно-естетически цели. Тъкмо откъм тази страна възприема Ленин "Апасионатата" на Бетхо-

---

24 Сб. "Ленин за културата и изкуството", с.103

25 В.И.Л е н и н, Сочинения, т.38, с.62

независимо от слабостите в авторовото тълкуване тласка читателя към размисъл и към търсене на верния път. Като брани делото му от либералните тълкувания., Ленин изтъква, че "вече самата безстрашна, открита, безпощадно-рязка постановка, която Толстой дава на най-болните, най-проклетите въпроси на нашето време, удря в лицето шаблонните фрази", е "плесница по буржоазния либерализъм"[12], определя огромната идейно изобличителна сула на писателя, който е дал редица най-забележителни художествени произведения, поставящи го в числото на великите писатели на целия свят. Ленин отбелязва също, че това уважение се отнася и "към мислителя, който с грамадна сила, увереност и искреност постави цяла редица въпроси, които засягат основните черти на съвременното политическо и обществено устройство."[13]

Какво разрешение дава на тези въпроси Толстой е известно - в много отношения невярно и дори реакционно. Но Ленин силно и специално изтъква значението на поставените въпроси. (Не случайно той винаги подчертава думите "постановка", "поставил".) Работническата класа ще вникне дълбоко в тях и ще им даде своето вярно тълкуване, като го разграничи от тълкуването на самия писател, като впрегне търсенията на писателя в своята революционна социалистическа борба. "Умря Толстой и отмина в миналото предреволюционна Русия, чиято слабост и безсилие се изразиха във философията и са обрисувани в произведенията на гениалния художник. Но в неговото наследство съществува това, което не е отминало в миналото, което принадлежи на бъдещето. Това наследство приема и върху него работи руският пролетариат. Той ще разясни на трудещите се маси и експлоатираните значението на толстоевската критика на държавата, на църквата, на частната позем-

----

[12] Сб. "Ленин о культуре и искусстве", с. 94
[13] П а к т а м, с. 96

лена собственост - не затова, за да се ограничат масите с проклятие по адрес на капитала и властта на парите, а за това, да се научат да се опират на всяка крачка в живота си и в борбата си върху техническите и социални завоевания на капитализма, да се научат да се сплотяват в единната милионна армия на социалистическите борци, които ще съборят капитализма и ще създадат ново общество без мизерия на народа, без експлоатация на човек от човека."[14]

У писатели, чийто светоглед е противоречив и идейно-класовата позиция е ограничена, често срещаме наивност и фалшивост в решенията и същевременно честност и дълбочина на поставените социални проблеми. Това се отнася за Вазов или Ст. Михайловски, за Елин Пелин или Й. Йовков. Да си припомним стихотворението на Вазов "Елате ни вижте!", в което поетът предлага едно решение, пропито с наивна филантропия, но в което със забележителна сила и правдивост е поставена основната проблема ва буржоазно-капиталистическата действителност, обрекла на мизерия и невежество селските маси. Или да си припомним финала на повестта "Земя", в която Елин Пелин невярно решава въпроса за природата на буржоазно-капиталистическото общество, но в която с изключителна острота е поставена проблемата за опустошаването на човека в това общество. Известно е, че Йовков е писател с редица консервативни и ограничени разбирания за обществото. Едно от произведенията, в които особено силно се проявява тази ограниченост, е повестта "Жетварят". Там той прокарва идеята за класово помирение, за кооперативизъм и религиозно смирение, сочи фалшиви рецепти за преодоляване на социалните противоречия. Но въпреки тези свои идейни слабости "Жетварят" е едно от малкото произведения на Йовков, в които той проявява живо обществено чувство, подчертан интерес към

---

[14]Сб. "Ленин за културата и изкуството", с.80-81.

гражданско-социалното битие на трудовите хора, поставя и се мъчи да реши важни и актуални и остри социални проблеми.

Защо Ленин придава толкова голямо значение "на постановката на въпросите," след като знаем каква упорита борба води той за правилно светогледно решение? Ленин излиза от законите на художественото отражение. Постановката на значими проблеми вече сама по себе си означава, че писателят е открил и проникнал във важни истини на обективната действителност. Отразени в произведението, те вече сами по себе си носят и една значителна жизнена правда. В зависимост от своите възгледи писателят им дава едно или друго субективно решение. Но то не изчерпва целия смисъл и дълбочина на обективната истина, включена в честно поставената проблематика. И ето тази обективно съдържаща се в тях правда притежава своя самостоятелна стойност, която именно подлежи на различно тълкуване. За да стане по-ясна Лениновата мисъл, ще приведа един пример с Чехов. Обвиняван от някои критици и приятели, че бил аполитичен и безидеен писател, той твърдо и категорично отхвърля подобни обвинения. Наистина той не предлага решения на социалните конфликти, той не е тендициозен писател. Но само по себе си това още не означава безразличие към социалните проблеми, липса на отношение към тях. Защото в неговите произведения тези проблеми са <u>поставени</u>, а самата постановка вече включва и отношение, тя е немислима без определена идейна позиция.

В писмо до Суворин Чехов пише: "Художникът наблюдава, избира, догажда се, композира - вече самите тези действия предполагат в основата си въпроси: ако от самото начало не си поставил на самия себе си въпрос, няма за какво да се догаждаш и няма какво да избираш... Изисквайки от художника съзнателно отношение към работата, Вие сте прав, но Вие смесвате две понятия - решение на въпроса и правилна пос-

тановка на въпроса. Само второто е задължително за художника."[15]

В художественото произведение е необходимо да се разграничава "постановка" от "решение" на въпросите. "Решението" в голяма степен зависи от субективно-мирогледното мислене. Ако то не е на здрава основа, невярно ще бъде и решението, ако по един или друг въпрос писателят се заблуждава, то и отговорът, който субективно дава, ща бъде неверен или неточен. "Постановката" се определя до голяма степен непосредствено от обективната действителност. В нея също се долавя субективният момент, т.е. идейният смисъл. Но тя вече е свързана с много по-сложни качества на творческата личност, а не само с възгледите - с нейното светоусещане, жизнен опит, способност към проникновеност и логичност, с общата идейна насоченост (демократизъм, хуманизъм, честност към жизнения материал). И затова познавателното и идейното съдържание на художествените произведения е не само по-богато от възгледите на писателя, от онези конкретни гледища, които той се старае да прокара, но и по-вярно по своя смисъл от тях.

Разбира се, когато говорим за проблематиката в художественото творчество, не бива в никакъв случай да я ограничаваме еденствено до обществената проблематика, макар в идеологическо отношение тя да има първостепенно значение. Изкуството е преди всичко човекознание, в центъра на неговото отражение стои човекът. А човешката личност е многостранна, не се изчерпва само със своето обществено битие. Тя има своите чисто лични, психологически и нравствени проблеми. Наличието на токива проблеми и тяхната вярна постановка също така придава на художествените произведения голяма съдържа-

---

[15] Цит. по И. Э р е н б у р г, Перечитывая Чехов, 1960, с. 30.

телна значимост, разширява идейно-естетическия смисъл. Обикновено ограничеността на писателите се проявява в решението на някои въпроси на общественото битие, на социалните и политическите отношения. Но що се отнася до разкриването на човешката психология, то тук художникът е в своята стихия, в своето собствено царство. Впрочем един от основните, ако не и най-главният критерий за силата и дълбочината на художествения талант е тъкмо способността да се проникне дълбоко и правдиво в човешката личност с нейната психология и отношения, да й даде една убедителна оценка. Дори и писателят да сгреши по отношение на отделни обществени въпроси, дори даже и да не постави остри социални въпроси, ако той навлезе дълбоко в психологията на героите, постави и вярно реши важни нравствено-естетически проблеми, това вече придава познавателна и идейно-естетическа значимост на творбите му. Наистина в тях ще доловим ограничеността и противоречивостта му, но тя не може да обезсили тяхната голяма стойност. Йовков примерно грешеше в "Чифликът край границата", в "Жетварят" или в драмата "Обикновени хора", когато искаше да реши някои обществени въпроси; в цялото му творчество забелязваме отчуждение от актуалните социални проблеми и предпочитание към нравствено-естетическите проблеми и това безспорно издава неговата идейна ограниченост и противоречивост. Обаче Йовков като всеки голям художник е сърцевед, той поставя важни социално-етични порблеми, свързани с битието на човека, той разкрива човешката психология откъм съществени страни и на тези човешки проблеми дава едно хуманистично решение. Ето защо неговото творчество е значимо не само по формалното си художествено майсторство, но и по жизненото си и идейно-естетическо съдържание.

Маркс беше писал, че човекът представлява "съвкупност от обществени отношения". А ето Ленин освен общественото начало в човека вижда и чисто психологическото, типо-

логичното в психиката, което е много сложно, противоречиво и устойчиво и надмогва както исторически изменчивото, така и тясно класовото. И както човешкият характер е по-богат от чисто общественото, така и съдържанието на художествените произведения е по-разностранно от социологичното и идеологичното.

В същност основният критерий за пълноценността и значимостта на едно художествено творчество според Ленин е жизнената правда. Тя не е "чиста", надкласова, надидеологическа, а винаги с определен идейно-класов смисъл. Но този смисъл не произтича пряко и механично от светогледа на писателя, нито се побира в тесни социалогически рамки. Той се крие и извира от логиката и социалния смисъл на обективно разкритата в произведението жизнена и художествена правда. Това дава основание на Ленин да произнесе своята изключително висока оценка за гениалния художник Толстой, въпреки че съзнава цялата ограниченост и дори реакционност на неговата философия. Оттук можем да си обясним и неговата положителна оценка на "озлобения почти до умопомрачение белогвардеец Аркадий Аверченко", който благодарение на доброто познаване на изобразявания жизнен материал създава правдиви художествени произведения. Статията на Ленин, писана през 1921г. когато се води остра борба за съветска власт и за социалистическо-реалистично изкуство, и която направо е озаглавена "Талантлива книжка", е особено интересна не само като оценка на този писател-реакционер, но и като образец на обективен и диалектически подход към художественото творчество. "Интересно е да се наблюдава - пише Ленин - как стигналата до кипене ненавист е предизвикала и забележително силните, и забележително слабите места на тази талантлива книжка. Когато авторът посвещава своите разкази на непозната нему тема - излиза нехудожествено...

Затова пък голяма част от книжката е посветена на

теми, които Аркадий Аверченко великолепно познава, които той е преживял, премислил, прочувствувал. И с поразителен талант са изобразени впечатленията и настроенията на представителя на старата, мошеничическа и фабрикантска, богата, преяла и преситена Русия. Така,именно така би трябвало да изглежда на представителите на командуващите класи. Огнедишащата ненавист прави разказите на Аверченко понякоа - и в повечето случаи - ярки до поразителност. Има просто превъзходни неща, напр. "Трева, стъпкана с ботуши", за психологията на децата, преживели и преживяващи гражданската война,"[18]

И още една мисъл срещаме у Ленин, с която той завършва статията си: "Някои разкази според мен заслужават препечатване. <u>Талантът трябва да се насърчава</u>."[19] Същата мисъл намираме и в едно писмо до редакцията на в."Правда":"Относно Демян Бедни продължавам <u>да бъда за</u>. Не бъдете придирчиви, приятели, към човешките слабости! Талантът е рядкост. Трябва систематически и предпазливо да го поддържаме".[20] Но талантът, който Ленин толкова високо цени и заради който е готов да прости някои човешки сбалости, не се състои просто в умението майсторски да се пише, да се постига съвършена форма. Талантът за Ленин е умение да се прониква дълбоко в правдата на живота, да се разнищва човешката психология, да се изразяват ярко характерни преживявания.

Виждаме каква широта и обективност по отношение на сложните художествени явления проявява Ленин. Това му позволява да разкрие не само многостранността на идейното съдържание на изкуството, а и на жизнената социално и психологическа правда в него. И още нещо много съществено - Ленин открива богатството на изкуството също и в неговата естетичес-

---

[18] Сб."Ленин о культуре и искусстве", с.338.

[19] П а к т а м, с.339;подчертаното от мен - Г.М.

[20] П а к т а м, с.418.

ка природа, в онези специфични, присъщи само нему качества, които определят особеното му духовно въздействие върху човека и неповторимата му функция в живота. На тази последна страна Ленин е отделил най-малко внимание. Но някои мимоходом изразени мисли, смисълът на отделни оценки, непосредственото му отношение към конкретни художествени явления говорят за дълбоко вярно отношение и към нея. Онова възхищение, което той непрекъснато изразява и подчертава към Толстой, увличането му от негови творби, които непрекъснато препрочита, се дължи между другото и не на последно място и на естетическата наслада, която изпитва от тях.

За пълнотата, с която възприема художествените произведения, за остротата на естетическото възприятие можем да съдим от въздействието върху него на Чеховия разказ "Палата № 6". За този случай сестра му А.И.Улянова-Елизарова си спомня: "Говорейки за талантливостта на този разказ, за силното впечатление, което му е произвел - Володя въобще обичаше Чехов, - той определи най-добре това впечатление със следните думи: "Когато дочитах вечерта този разказ, стана ми направо страшно, аз не можах да остана в своята стая, станах и излязох. Имах усещането, като че ли и аз съм затворен в палата № 6."[21]

Но особено показателно в тази насока е отношението му към музиката, която, както е известно, е по-свободна от точно изявени обществено-идеологически и гносеологически елементи и в която "чисто" естетическото се усеща по-силно. Нейната красота, "надземна" възвишеност и висше благородство Ленин чувствува не само изключително силно и остро, но дори и болезнено в епоха, всецяло отдадена на революционна борба, на жестоки обществени битки и социално-материални проблеми. А.В.Луначарски пише в спомените си: "Владимир Илич силно обичаше музиката. Едно време в моята квартира

---

21 Сб. "Ленин о культуре и искусстве", с.499

се устройваха добри концерти. Понякога пееше Шаляпин, свиреха Майчик, Романовски, квартетът на Страдивариус, Кусевицки и т.н. Аз много пъти канех Владимир Илич, но той всякога беше зает. Веднъж направо ми каза: "Разбира се, много ми е приятно да слушам музика,но, представете си, тя ме разстройва. Аз някак си тежко я понасям".Спомням си, др.Цюрупа, който на два пъти бе успявал да откъсне Владимир Илич за домашен концерт на същия този пианист Романовски, също така ми говореше, че Владимир Илич твърде много се наслаждавал на музиката, но бил видимо развълнуван."[22]

В спомените на М.Горки за Ленин има удивително място. Една вечер, когато слушал сонатата на Бетовен "Апасионата", след като изразил възхищението си от музиката и човешкия гений, Ленин добавил невесело: "Но не мога да слушам музика често, действува ми на нервите, иска ми се да говоря мили глупости и да гладя по главичките хората, които, живеейки в мръсен ад, могат да създават такава красота. А днес не бива никога да гладим по главата - ръката ще ни отхапят, и е нужно да бием по главите, да бием безжалостно, макар в идеала да сме против всяко насилие над хората. Хм-м,дължността ни е адски трудна."[23]

Какво означават тези думи? Нима Ленин отрича музиката и изкуството, красотата и емоционалността? Нима той е против онази непосредствена човешка радост, която художественото творчество доставя на човека, против онова висше упоение, което то внася в душата? Естествено не. Ленин иска само да подчертае, че законите на революцията са сурови, че те изискват пълна всеотдайност на човешката личност в общественото дело, че в нея няма място за сантименталност.

В същност Ленин възвеличава изкуството и красотата,

---

[22] Сб. "Ленин за културата и изкуството", с.120

[23] П а к т а м, с. 103

вен и й дава изключително висока оценка, възхищавайки се от способността на човешкия гений да твори духовни чудеса. Съвсем е ясно, че когато тръпне от музиката на великия немски композитор, той мисли не за познанието, което тя му носи, нито за класовата идеология, която изразява, а за разтърсващото емоционално-естетическо въздействие.

Трябва да признаем, че мястото на естетическия момент в разбиранията на Ленин за изкуството дълго време беше подценяван или направо игнориран. Имаше период, когато се смяташе за израз на буржоазен предразсъдък да се говори за красотата и естетичното и се издигаше лозунгът: "Долу красотата!" И ако тези крайности не успяха дълбоко и дълго да се задържат в марксическата съветска и българска естетика, това се дължи до голяма степен и на Лениновите възгледи за изкуството. Макар този естетически момент най-бавно и трудно да навлезе в нашето литературознание, в последна сметка то беше резултат на ленинизирането му, на диалектичния и антидогматичния подход към художественото творчество. Днес нашето отношение към литературното наследство обхваща и преценката за онези чисто естетически ценности, които, без да се затварят в рамките на формалните качества на творбите, се свързват по-малко с обществените идеи и социалното познание и повече с хармонията, съвършенството и възвишеността на изживяванията. Примерът с поезията на Хр.Ясенов, Н.Лилиев, Ем. Попдимитров е достатъчно красноречив и характерен.

В своята естетика Ленин диалектически обединява трите основни елемента на изкуството, идеологическия, гносеологическия и естетическия. Те се взаимопроникват, вървят винаги заедно, но не се отъждествяват, нито механично взаимоопределят. Относителната им самостоятелност изисква при всеки конкретен случай да се преценяват смисълът и значимостта на всеки от тях, без да се забравя за останалите. Естествено ние не ще покрием идейно значението примерно на нашите

критически реалисти със символистите. Обаче ние няма защо да отричаме изцяло поезията на Лилиев или Хр.Ясенов само защото тя не се покрива със създаденото от Елин Пелин или Г.П. Стаматов. Наистина по своята идеологическа същност, както и по познавателното си съдържание стиховете от "Рицарски замък"на Ясенов са твърде ограничени. Но неправилно е те да се отрекат изобщо, за да се търси положителното у този поет само в няколкото му идейни стихотворения от последния период на живота му. Символизмът като школа ограничава и опустошава творчеството на Лилиев, Ясенов, Ем.Попдимитров. Но дори в рамките на символистичното им творчество ние трябва да оценим обективно онези естетически ценности, които оставиха в поезията ни. Независимо от идеологическата си ограниченост те носят благородство, красота и стремеж към духовна извисеност.

ДВЕТЕ ЛИНИИ В ЛИТЕРАТУРАТА

При разгледаните вече възгледи на Ленин не е трудно да се разбере, че той ще защищава една концепция за ценностите и развитието много по-широка, диалектична и обективна, отколкото у Плеханов и вулгарния социологизъм. Една концепция, която, без да забравя класовия характер на художествените произведения, търси и утвърждава в тях и онова, което е по-широко от класовото, което отговаря на чувствата и мислите на по-големи социални групи в обществото. Става дума не само и дори не толкова за ненадстроечните, чисто формалните естетически елементи, а именно за надстроечните, социалните, онези, които изразяват психологията и идеологията на хората, но това са психология и идеология, характеризиращи не само отделна класа, а група класи, още по-точно трудовите хора; народа като съвкупност и, бих казал, човечеството с неговите най-здрави хуманистични идеали.

Всяка класа има своя обособена идеология, психология и естетика, които я отделят от останалите класи, пронизват винаги конкретните художествени произведения и определят техния класов характер. Именно поради това няма надкласово "чисто" изкуство. Класово е не само творчеството на М.Горки, но и на Л.Н. Толстой; не само на Некрасов, но и на Пушкин; не само на Хр. Смирненски, но и на Й.Йовков и т.н. Както вече видяхме, това разбиране стои като крайъгълен камък на марксическата естетика и Ленин винаги го защищава. Обаче Ленин в същото време с голяма сила набляга и на онова,което свързва отделните трудови класи и ги обединява в едно като народ. Нека отново припомним мисълта му, че "нуждата от "човешки" културен живот, на своите права на човек и гражданин

обхваща всьо и вся, обединява всички класи, изпреварва гигантски всякаква партийност, разтърсва хора, които са още далеч-далеч неспособни да се издигнат до партийността"[1]. Никак не е трудно да се разбере, че в случая Ленин набляга именно на общодемократичното, на хуманистичното в борбите, стремежите и идеалите на хората, което се издига над тясно класовото и обединява представителите на различни класи.

А всичко това означава, че в наслеството ние ще търсим и приемаме не само онова, което ни е класово сродно, но и онова, което, макар социологично да е свързано с друга класа, носи в себе си именно хуманистично, общодемократично съдържание, защитата и утвърждава правата и достойнствата на човека за "човешки, културен живот". В миналото, а и досега някои критици твърде опростено преценяваха нещата. Творчеството на един писател или е свързано със сродна нам класа и тогава ние ще го приемем, ще го поставим в прогресивната линия, или пък е свързано с чужда нам класа и тогава ние не можем изобщо да го приемем и трябва да го поставим в реакционната линия. Но в обективното историческо развитие един огромен брой от забележителни творци са свързани идейно с господствуващите класи. В миналото всички те бяха безапелационно отричани и причислявани към буржоазната линия. Днес подобен абсурд е повече от очевиден. Оказва се, че често пъти художественото творчество дори от социологична гледна точка е сложно единство на противоположности. Класово и хуманистично вървят заедно дори когато по принцип те се взаимоизключват или поне не съвпадат. Писатели, свързани с буржоазната класа, създават творби, които носят в себе си демократични и хуманистични идеи. Не е необходимо ние да отречем буржоазните връзки на един Вазов например, за да признаем, че той е народен писател. Той, както и повечето нацио-

---

1 В. И. Л е н и н, Сочинения, т. 10, с.59
Бълг. изд., с. 68.

лни наши писатели се издигат над тесните си класови връзки създават непреходни хуманистични и демократични художестве- ценности. И тъкмо затова ние ги ценим, това е и техният инос.

Пролетариатът като най-прогресивна и революционна аса в съвременното общество не отхвърля и не може да бъде жд на хуманистичното и демократичното, създадено в минало- , независимо от всички противоречивости и слабости. Той иема всичко ценно, доразвива го и издига на по-висока идей- степен, защото неговата идеология е последователно рево- ционна. "Марксизмът си завоюва всемирно-историческо значе- е като идеология на революционния пролетариат с това, че й, марксизмът, ни най-малко не отхвърля най-ценните при- бивки на буржоазната епоха, а, напротив, усвои и прерабо- всичко, което имаше ценно в повече от двехилядното разви- е на човешката мисъл и култура."[2] Самата нова, пролетарска, циалистическа култура и литература Ленин вижда именно в ганическа връзка със създаденото през вековете, ценно ка- опит, като утвърждаване на благородно човешкото. Тя не же да израсне на пусто място, а само като усвоява и прера- тва творчески хубавите постижения на миналото и ги обога- ва с принципите на комунистическата идеология. "Това трябва да имаме пред вид - подчертава Ленин, - когато говорим на- имер за пролетарска култура. Без ясно разбиране, че само с чното знание на културата, създадена от цялото развитие на вечеството, само с нейното преработване може да се строи олетарска култура, без такова разбиране ние няма да разре- м тая задача. Пролетарската култура не се проявява изневи- лица, не е измислица на хора, които се наричат специалис- по пролетарската култура. Всичко това е пълна глупост. олетарската култура трябва да се яви като закономерно раз- тие на онезн запаси от знания, които човечеството е съз-

---

26. "Ленин за културата и изкуството", с. 36

дало под гнета на капиталистическото общество, на помешчическото общество, на чиновническото общество."[3] Ленин иронично, саркастично, а понякога и с гняв се отнася към всички онези "истински" радетели на ново пролетарско изкуство ("пролеткултовците"), които зад фасадата на класова чистота и на разни новаторски програми отричаха нихилистично всичко създадено от миналото. На програмата и на разбиранията на пролеткулта той противопоставяше друга, мъдра и диалектична програма. "Не измислица на нова пролеткултура, а развитие на най-хубавите образци, традиции, резултати и съществуващата култура от гледна точка на светосъзерцанието на марксизма и условията на живота и борбите на пролетариата в епохата на неговата диктатура."[4]

Интересен и показателен случай разказва в спомените си Н. Крупская. При една среща с художествената младеж, която живеела в комуна, когато на въпросите му какво четат и дали четат Пушкин, му отговарят, че те Пушкин не четат, защото е буржоа, а "пролеткултовеца", новатора Маяковски, Ленин им отговаря със снизходителна усмивка:"Според мен - Пушкин е по-добре."[5] В случая не е важен въпросът за отношението на Ленин специално към Маяковски, което по -късно се развива, и към модернизма изобщо. Важното е, че дори в ония времена Ленин оценява по достойнство "буржоата" Пушкин и го поставя на по-високо от създателя на "чистата" пролетарска култура. Новото, социалистическото изкуство се създава не в нихилистичното отрицание на гении като Пушкин, а върху основата и като продължение на тяхното хуманистично творчество. При това необходимо е да се подчертае, че Ленин иска да се взема от миналото и да се доразвива не само чисто социологичното, чисто идейното, а естетичното, красотата, създа-

---

[3]Сб. "Ленин за културата и изкуството", с.19

[4]Сб. "Ленин о культуре и искусстве", с.300.

[5]П а к т а м, с.507

дена през вековете, защото очевидно за него красотата е в неделимо единство с хуманистичното, с човешки благородното. "Хубавото трябва да се запази, да го вземем като образец, да излизаме от него дори ако то е "старо" - говори развълнувано Ленин пред Клара Цеткин. - Защо трябва да се отвръщаме от интински прекрасното, да се отказваме от него като от изходна точка за по-нататъшно развитие само на основание на това, че то е "старо"? Защо трябва да се прекланяме пред новото като пред бог, комуто трябва да се покорим само защото "то е ново"? Безсмислица, пълна безсмислица!"[6]

Ленин изтъква не само неделимостта на новата, пролетарска, социалистическо-реалистична култура от цялото минало развитие, но и правото на непролетарската култура да се счита за неделима част от съвременната ни култура, да се утвърдят и нейните ценности, правото й да бъде тя изучавана и утвърждавана в съзнанието и душевността на съвременния, новия човек.

Днес подобен подход към непролетарското изкуство,към онова, което по един или друг начин, в една или друга степен е било свързано с някоя господствуваща класа: ни се струва толкова естествен и разбиращ от само себе си, че трудно можем напълно да оценим изключителното значение на Лениновата концепция. Но достатъчно е да прелистим книги и списания отпреди пет-шест десетилетия, за да видим как с лека ръка и грубо се отричаха титани на литературата като Пушкин и Толстой, Гьоте и Ибсен, а у нас като Вазов и П.П. Славейков, П.К. Яворов и Лилиев. Може би в критическата практика ленинизирането на литературознанието се почувствува най-осезателно тъкмо в преодоляването на класовото тесногръдие по отношение на писателите от миналото.

Борейки се обаче за мъдро и грижовно отношение към

----

[6] Сб. "Ленин о культуре и искусстве", с.520

културното наследство, Ленин е далече от обективизма и идейния либерализъм. От миналото трябва да се взема не всичко,а само положителното и това положително той свързва с демократичните и хуманистични идеи, с онова, което утвърждава здрави човешки чувства и идеали, служи на прогресивното развитие на човека и обществото, на социализма. "Интернационалната култура, още отсега създавана систематически от пролетариата на всички страни, възприема в себе си не "националната култура" (на който и да било национален колектив)изобщо, а взема от всяка национална култура изключително нейните последователно демократични и социалистически елементи".[7] И на друго място по същия въпрос: "Издигайки лозунга за "интернационална култура на демократизма и на световното работническо движение"; ние вземаме от всяка национална култура само нейните демократически и социалистически елементи, вземаме ги само и безусловно в противовес на буржоазната култура, на буржоазния национализъм на всяка нация".[8]

Търсейки онова, което е демократично и социалистическо в културата на миналото, което е близко до целите и идеалите на работническата класа и трудовия народ, отхвърляйки всичко, което им е чуждо, което е антидемократично и антихуманно, Ленин съвсем логично стига до концепцията за двете линии в развитието на всяка национална култура. В противовес на буржоазните учени Ленин вижда развитието и ценностите не като единен поток, а като нещо противоречиво и антогонистично, което изразява различни и противоположни тенденции и кипи в борбата между тези идейно.класови тенденции. Забележителни са от гледище на теорията и на културното строителство формулировките на Ленин за "разполовяването" на националната култура."Във всяка национална култура има, макар

---

7 Сб. "Ленин о культуре и исскустве", с.146
8 Т а к т а м, с. 164.

може би неразвити елементи на демократическа и социалистическа култура, защото във всяка нация има трудеща се и експлоатирана маса, чиито условия на живот неизбежно пораждат демократическа и социалистическа идеология. Но във всяка нация има съко така буржоазна култура (а в повечето от тях и, черносотническа, и клерикална(- при това не във вид само на "елементи", а във вид на господствуваща култура".[9] И на друго място същата мисъл, доуточнена и конкретизирана: "Във всяка съвременна нациа има две нации - ще кажем ние на всички националсоциали. Във всяка национална култура има две национални култури. Има великоруска култура на пуришкевичевци, гучковци и струевци, но има също така великоруска култура, която се характеризира с имената на Чернишевски и Плеханов. Такива също две култури има у украинците, както и в Германия, Франция, Англия и т.н."[10]

Лениновата концепция за двете линии в развитието на всяка национална култура и литература е една от най-плодотворните негови идеи. Обединила идейно-естетическите завети на руските революционни демократи с марксизма, тя помогна на нашето литературознание да проникне в богатството на художественото наследство и да утвърди в съзнанието на съвременния читател автори и произведения, дълго време подценявани или отричани. Именно с ленинизирането на литературознанието настъпи решителното преодоляване на сектантството и несправедливостта към големите национални културни ценности.

Нека припомним в тази връзка някои моменти от миналото. Както е известно, и нашата марксистка критика дълго време беше в плен на сектантството. Тя подчертаваше дебело класово-антагонистичния характер в развитието на литературата и чертаеше рязко двете линии в нея. Тези две линии се виждахаа единствено през призмата на класовостта. Те деляха не

[9] Сб. "Ленин о культуре и искусстве", с.164

[10] П а к т а м, с.170

може би неразвити елементи на демократическа и социалистическа култура, защото във всяка нация има трудеща се и експлоатирана маса, чиито условия на живот неизбежно пораждат демократическа и социалистическа идеология. Но във всяка нация има също така буржоазна култура (а в повечето от тях още и, черносотническа, и клерикална) - при това не във вид само на "елементи", а във вид на господствуваща култура".[9] И на друго място същата мисъл, доуточнена и конкретизирана: "Във всяка съвременна нация има две нации - ще кажем ние на всички националсоциали. Във всяка национална култура има две национални култури. Има великоруска култура на пуришкевичевци, гучковци и струвевци, но има също така великоруска култура, която се характеризира с имената на Чернишевски и Плеханов. Такива също две култури има у украинците, както и в Германия, Франция, Англия и т.н."[10]

Лениновата концепция за двете линии в развитието на всяка национална култура и литература е една от най-плодотворните негови идеи. Обединила идейно-естетическите завети на руските революционни демократи с марксизма, тя помогна на нашето литературознание да проникне в богатството на ходожественото наследство и да утвърди в съзнанието на съвременния читател автори и произведения, дълго време подценявани или отричани. Именно с ленинизирането на литературознанието настъпи решително преодоляване на сектантството и несправедливостта към големите национални културни ценности.

Нека припомним в тази връзка някои моменти от миналото. Както е известно, и нашата марксистка критика дълго време беше в плен на сектантството. Тя подчертаваше дебело класово-антагонистичния характер в развитието на литературата и чертаеше рязко двете линии в нея. Тези две линии се виждаха единствено през призмата на класовостта. Те деляха не

9 Сб. "Ленин от культуре и искусстве", с.164

10 П а к т а м, с.170

демократично от антидемократично, хуманистично от антихуманистично, а класа от класа изобщо, абстрактно и по-точно пролетарски и революционни класи, от една страна, и непролетарски, нереволюционни, от друга. На тази основа само писателите, свързани последователно с пролетариата и революцията, се утвърждаваха (а те тогава не бяха твърде много - Ботев, Смирненски и още някои), а всички останали се отричаха (а те бяха огромен брой и обхващаха автори от Вазов и П.П. Славейков до Лилиев, Йовков и Багряна). Колко грубо, недалновидно и несправедливо се отнасяше критиката към творците на нашите национални художествени ценности, може да се види от статията на Ив.Ганчев "Знамето на живите мъртъвци", печатана в сп. "Ново време" през 1921 г. по повод смъртта на народния поет. В нея четем: "Вазов умря. Буржоазията има наистина да съжалява за него. Той бе най-яркият и най-верният изразител на нейните психофизически тежнения. Той бе онзи, който туряше чрез поетическите форми маската на благородството на най-престъпните и най-груби интереси на буржоазията. Той бе сляп неин служител. Ние не искаме да доказваме с цитати от произведенията му, особено от войната насам, културната роля на Вазовото творчество. В силата на обстоятелството, че Вазов бе служител на буржоазията и на нейните интереси, той с цялото си творчество е против освободителната борба на пролетариата, против самия пролетариат. Историческото развитие днес не признава толкова народи, колкото класи. Две противоположни класи се борят сега във всички държави по земята. Те се отричат една от друга, отричат културата си, отричат мирогледите си. Вазов не е с нас, той е против нас. През призмата на буржоата - не на буржоата, а на чорбаджията - се пречупваха в него всички обществени явления...

Вазов стои с цялото си творчество на страната на буржоазията против пролетариата и затова ние се отнасяме отрицателно към него...

Един мътен поток от тясно националистически, от шо-

винистически чувства се разлива в творчеството на Вазова.Тоя мътен поток от чувства и преживелици, чрез училището най-главно, се излива в душата на младите поколения и убива с отровата си човека в тях. С тия тясно националистически емоции Вазов е способствувал най-вече за приспособяването на психиката на поколенията на трудещите се народни маси към служба на интересите на буржоазията. От всички български поети Вазов най-дълго и най-много е работил за поробването гордия дух на човека, за осакатяването му, за убиването му. Ето затова той ни е не само чужд, но и враждебен."[11]

Дадох този по-дълъг цитат, за да се види до какви чудовищни несправедливости стигаше нашата марксическа критика в миналото в неспособността си да отдели класово ограниченото от демократичното и хуманистичното. И това отношение е присъщо не само за сектанти като Ив. Ганчев, но и за Д.И. Полянов, за Г. Бакалов, за цялата марксическа критика.

Колко различен е такъв подход от отношението на Ленин към противоречивите творци на миналото, от неговата оценка на Толстой, който беше твърде аналогичен на Вазов. И ако по-късно сектантското отношение към Вазов, Ст. Михайловски, Г. П. Стаматов. П. П. Славейков, Йовков и др. се промени качествено, това се дължи преди всичко на ленинизирането на нашата критика и идеология. Един от първите представители на революционната критика, който именно под влияние на Лениновите идеи внесе нов възглед за литературното наследство, бе Гео Милев. В статията си за Л.Н.Толстой, печатана в сп. "Пламък"(1924), той се противопостави на Плехановото отрицателно отношение към гениалния руски художник и застана на Лениновото гледище. "Плеханов отрича Толстой - пише Гео Милев.- Но Ленин казва:

---

11 Статията е препечатана в "Помен за Ивана Вазова", съставен от Ст. Чилингиров. 1921., откъдето се цитира, с. 356-357.

Каква сила,а?"[12] Излизайки от Лениновото отношение към Толтой и изобщо към литературното наследство, Гео Милев не се пооя да даде една друга и по-вярна оценка на Вазовото поетиеско дело, да го свърже с демократичната и хуманистична линия в българската литература. Непосредствено след статията и за Толстой Гео Милев публикува пак в сп. "Пламък" (1925) воето знаменито "Отворено писмо до г.Б.Вазов", в което ярко пламенно защити от революционни позиции творчеството на олемия български поет и чрез него Лениновата концепция за вете линии в развитието на българската литература. Като гоори за своята "Антология на българската поезия", в която утърждава Вазов като "чувствителна струна", звучаща "в унисон чувствата и мислите на съвременниците - на целия народ"[13] за което впрочем е критикуван от Георги Бакалов), Гео Милев зтъква в "Отворено писмо": Мисля, че по този начин - чрез оя избор - съм дал възможност да изпъкне Вазов във всичкото и значение на "народен поет" - "народен" в пълния и широк мисъл на тази дума. Защото според мене, както съм казал и руг път, Иван Вазов не е поет на онова властвуващо днес ъсловие, наречено българска буржоазия, което - въпреки маобройността си - иска да узурпира патента да представлява ългарския народ в неговата расова целокупност - не; защото азов беше нещо много повече: последният представител на отавна изчезнала вече честна генерация на Българското възраждане, която започва с Паисия, преминава през Раковски,дядо Славейков, Ботев, Левски и много други - завършва именно с Вазов. И като такъв Вазов сгреши тъкмо там, дето се опита да се откъсне от своята генерация - генерацията на Възраждането - и да се приспособи към чуждия нему дух на новите

---

[12] Г е о М и л е в, Избрани произведения в два тома, под редакцията на Георги Марков и Леда Милева, 1965, т. II, с. 307.

[13] П а к т а м, с. 344.

опошлени поколения, които проиграха идеалите на Възраждането и духовно, и политическо - още на другия ден след Освобождението, още в 1879 г. Оттам и честните тонове на Вазовата поезия. Тя ни свързва нас, народната интелигенция, с дáлечните, затрупани с толкова много обществена поквара източници на здравото, честното чувство у нашия народ. Оттам и самото значение на Вазова като "народен поет"...

И казах: неговото значение като голям и важен-"народен" - поет е според мене в честните тонове на неговата лира, които са вдъхвали на ред поколения досега вехтозаветните, но безсмъртни идеали на човещината. Тия идеали са легнали чрез поезията на Иван Вазов, с която петдесет години наред е била възпитавана българската младеж, дълбоко в народната душа, като съкровище на една благородна традиция".[14]

Както се вижда, в отношението към Вазов, а то важи и за останалите непролетарски писатели, нашата революционна критика проявява два коренно различни подхода, две различни концепции. От една страна, сектантство ,опростителство, от друга - диалектичност, конкретен идеен анализ на творчеството. С ленинизирането на нашето литературознание тази втора насока в критиката се утвърждава все повече и по-дълбоко, борбата за изземването на положителното в културното наследство от спекулациите на буржоазията става по-настоятелна (такава задача постави и Георги Димитров в доклада си пред VII конгрес на Коминтерна), тълкуването на двете линии в развитието на националната литература се извършваше по-гъвкаво.

Несъмнено утвърждаването на Лениновата концепция за двете линии в културата не стана нито изведнъж, нито бързо и лесно. То се извършваше с остри борби и сътресения. Започнало през 30-те години, то завърши в общи линии едва де-

----

[14]Г е о М и л е в, Избрани произведения, т.II,с.332,338

сетилетие и нещо след 9.IX.1944 г., по-точно след Априлския пленум на БКП. Най-напред догматизмът и сектантството бяха пробити с преоценката на Вазовото творчество. И то не толкова със статиите на Гео Милев, който сам беше обект на сектантско отношение, а с трудовете на Тодор Павлов. Изобщо трудовете на Т.Павлов (теоретически и конкретно оценъчни) изиграха извънредно голяма роля за утвърждаването на Лениновите идеи за изкуството.След Вазов дойдоха постепенно преоценките на Ст. Михайловски и Елин Пелин,на П.П.Славейков и Й.Йовков, на Лилиев и К.Христов и т.н. От грубите пръсти на сектантството, догматизма и вулгарния социологизъм постепенно и упорито биваха изтръгвани големите национални ценности на демократичната линия в българската литература. Това беше тържество на ленинизма в литературознанието. Днес неговите идеи,неговата концепция за двете линии в националната култура са възприети в най-голяма степен и се прилагат широко в съвременната ни литературна критика и история.Днес всичко,което е ценно,демократично и хуманистично в литературното наследство,намира своята положителна оценка, включва се смело във фонда на националната култура, свързва се в борбата за духовното извисяване на съвременника ни.

Сега проблемата пред нашето литературознание е вярно да се тълкуват и прилагат Лениновите идеи за изкуството и за двете линии в развитието му. Ето тук забелязваме някои тенденции, които показват едностранчивост и непоследователност. От Лениновото диалектично разбиране се взема само единият момент, този за демократичните и хуманистични елементи в художествените творби, като се забравя за класовия. А у Ленин тези два момента - общодемократичният и класовият - вървят винаги неразделно, нито се противопоставят, нито се отделят.

Като четем някои трудове на съвременни литературни историци, се натъкваме на интересен и показателен парадокс:

сетилетие и нещо след 9.IX.1944 г., по-точно след Априлския пленум на БКП. Най-напред догматизмът и сектантството бяха пробити с преоценката на Вазовото творчество. И то не толкова със статиите на Гео Милев, който сам беше обект на сектантско отношение, а с трудовете на Тодор Павлов. Изобщо трудовете на Т.Павлов (теоретически и конкретно оценъчни) изиграха извънредно голяма роля за утвърждаването на Лениновите идеи за изкуството. След Вазов дойдоха постепенно преоценките на Ст.Михайловски и Елин Пелин, на П. П. Славейков и Й. Йовков, на Лилиев и К. Христов и т.н. От грубите пръсти на сектантството, догматизма и вулгарния социологизъм постепенно и упорито биваха изтръгвани големите национални ценности на демократична линия в българската литература. Това беше тържество на ленинизма в литературознанието. Днес неговите идеи, неговата концепция за двете линии в националната култура са възприети в най-голяма степен и се прилагат широко в съвременната ни литературна критика и история. Днес всичко, което е ценно, демократично и хуманистично в литературното наследство, намира своята положителна оценка, включва се смело във фонда на националната култура, свързва се в борба за духовното извисяване на съвременника ни.

Сега проблемата пред нашето литературознание е вярно да се тълкуват и прилагат Лениновите идеи за изкуството и за двете линии в развитието му. Ето тук забелязваме някои тенденции, които показват едностранчивост и непоследователност. От Лениновото диалектично разбиране се взема само единият момент, този за демократичните и хуманистични елементи в художествените творби, като се забравя за класовия. А у Ленин тези два момента - общодемократическият и класовият - вървят винаги неразделно, нито се противопоставят, нито се отделят.

Като четем някои трудове на съвременни литературни историци, се натъкваме на интересен и показателен парадокс:

теоретически се приема, че съществуват две линии в развитието на българската литература, а на практика се оказва, че съществува само един единен поток. Някога с лека ръка се прехвърляха изцяло на отвъдния бряг, брега на консервативната култура, и Вазов, и Михайловски, и П.П.Славейков, повечето от нашите писатели. Днес нито един от тях ние не отстъпваме на буржоазията, а напълно основателно и справедливо включваме в демократичната линия, защото всеки внася своя принос в златния фонд на националната ни литература.

Но щом всичките тези писатели отнасяме към демократичната линия, на практика в същност "оттатък", в буржоазната линия, не остава нито един писател. Не се ли оказва по такъв начин, че Лениновата концепция за двете линии в развитието на културата и литературата на практика е неприложима за нашите условия, една фикция без реална стойност и покритие в конкретните литературни явления, поне в българската литература? Не се ли връщаме отново към старата концепция за "единния поток", само че в нов вариант - този "единен поток" е демократическата, хуманистичната, реалистичната литература. Впрочем някои наши литературоведи, може би без да съзнават това или поне без да са се замисляли над това, следват тъкмо подобно разбиране.

Безспорно в българската литература като че ли нещата са по-сложни, отколкото да кажем във френската или някои други западни литератури и отколкото в миналото си ги е представяла критиката. Една от отличителните черти на родната ни литература е нейният подчертан демократизъм и хуманизъм, резултат на своеобразието на националната ни история. Българският писател се е чувствуват всякога свързан с народа, борел се е за неговото добруване и духовно издигане дори и когато е грешал, дори и когато е изпитвал влиянието на антинародните класи. От друга страна, самата природа на изкуството да създава красота, да изразява благородни идеали

и да се създават произведения с демократично и хуманистично съдържание. Ето защо в българската литература няма нито един значителен писател, чието творчество да е свързано последователно с буржоазната класа и когото можем да поставим изцяло в антидемократичната линия. Това е едно забележително явление и постижение на българския демократичен дух, с което ние можем само да се гордеем.

Но въпреки господствуващия демократизъм в нашата култура, Лениновата концепция за двете линии във всяка национална култура не е фикция, тя важи и за българската литература в миналото, защото и в нея, както и в руската, както във френската, немската и др. съществува, от една страна, линия на демократическата и социалистическата култура, а, от друга - линия консервативна, буржоазно-реакционна. Само че за разлика може би от някои други в нашата литература линиите разделят на различни полюси не толкова отделни писатели, колкото минават през творчеството на едни и същи писатели, а понякога и през едни и същи произведения. Поради това, макар да не можем когото и да е от нашите национални писатели да поставим изцяло в реакционната линия, самата реакционна или консервативна линия не изчезва от това. П.П. Славейков не можем да причислим към буржоазно-реакционната линия, както това се правеше в миналото, защото той е автор на дълбоко демократични, народностни и хуманистични творби като "Ралица" и др. Но произведения като "Химни за смъртта на богочовека" и някои негови статии несъмнено бележат една индивидеалистична и антидемократична линия. Ст. Михайловски, авторът на "Книга за българския народ", на прекрасни басни, на "Точиларят", "Пролог към "Книга на робите", е ясно свързан със социалните тежнения на народа и е против буржоазния строй, експлоатацията и тиранията. Но с произведения като "Нашите писачи и газетари" и толкова още други той пунктираше една консервативна, антидемократична

и понякога реакционна линия. К. Христов е автор на прекрасни пейзажни стихотворения, на битови поеми и филисофски размисли. Но със стихосбирки като "На нож!" той изразява по най-ярък и недвусмислен начин буржоазно-шовинистичната линия в българската поезия. Някога, в сектантството си,нашата марксическа критика виждаше единствено творбите от реакционната линия, придаваше им решаващо и господствуващо значение. И затова отричаше всички тези писатели, причисляваше ги изцяло към буржоазно-реакционната линия.Днес разбираме, че подобно отношение е неправилно, но не бива да си затваряме очите пред факта, че такива творби има и че те бележат една по-друга линия от онази, която е демократична и която ние утвърждаваме.

Оттук следва изводът, че не може абстрактно да се говори за двете линии в националната култура и литература,а трябва те да се търсят конкретно в творчеството на всеки отделен писател, на всяко дори отделно произведение. Ленин сам дава блестящ пример как точно и конкретно отделя здравото то нездравото, как да се цени високо и с любов демократичното и правдивото и как същевременно да се изобличава реакционното, щом то е налице. Достатъчно е да споменем не само статиите му за Толстой, но и отношението му към Аверченко. Заради слабостите и реакционните елементи той не отричаше изцяло един писател и неговото творчество, но в същото време заради демократичните и дори социалистически елементи не се боеше да бъде безпощаден и непримирим към буржоазно реакционното. (Тук за пример освен Толстой бих могъл да посоча и отношението му към М.Горки.)

В отношението си към творците на миналото Ленин търси преди всичко демократичното у тях, онова, което може да служи на съвременните цели на трудовите хора. В такива случаи основният критерий за него е връзката с народа. Това,доколко един писател изразява идеалите и настроенията на на-

родните маси, доколко служи на неговите социално-освободителни цели се явява главен критерий за пълноценността на творчеството му, решаващото условие да бъде свързан с демократичната линия. Обаче поставяйки акцента върху демократичното, Ленин е далече от националистическото и народническо безкритичното преклонение пред всичко онова, което е по един или друг начин свързано с народа, носи в себе си идещото от народа. Защото самият народ в класовото общество е под непрестанния и силен натиск на идеологията на господствуващите класи и не винаги съзнава идейния смисъл на някои консервативни тенденции, резултат било на враждебните му класи, било на невежеството и културната изостаналост. По този начин в битието, в съзнанието и бита на народа срещаме явления, които имат консервативен и антидемократичен смисъл. На първо място това е религията, дълго тровила съзнанието и живота на народноте маси. Ленин остро критикува увлеченията на М. Горки по идеята за богостроителството, посочвайки му, че въпреки добрите намерения тази наивна идея има реакционен смисъл. Религията, както и да се обръща, колкото и да е навлязва сред народните маси, има всякога антидемократичен характер, тя всякога изразява влиянието на реакционната идеология, проникнало в общественото съзнание. "Народното" схващане за бога и божеското е "народна" тъпост, измъченост, невежество, е съвършено същата, каквато "народната представа" за царя, за таласъма, за влаченето на жените за косите. Как можете вие "народната представа" за бога да наричате "демократическа", аз абсолютно не разбирам"[15]

Очевидно Ленин разбира народностното начало не като механично и натуралистично копиране на всичко, което носи в себе си "народът", народната маса, а само онова, което

---

[15]В.И. Л е н и н, Социнения, т. 35, с.94, Бълг.изд., с.105

изразява неговите действителни идеали, здравото и прогресивното, реалните му интереси. Защото зад видимостта на явленията трябва да се дири тяхната същност, техният класов и социален смисъл. Не е достатъчно само да се изобразят представите и битието на народа. Още по-важно е кои и какви са тези представи, какви страни от битието му се рисуват. Защото самата народна маса и народният живот не са еднородни и онова, което е отпечатано в неговата идеология и психология, понякога няма последователен демократичен характер. "Смятаме - пише Ленин в статията "Още един поход срещу демокрацията", - че за историческите събития трябва да съдим по движението на масите и класите в цялост, а не по настроенията на отделни лица и групички."[16]

Не е трудно да се разбере, че за Ленин народностният характер на едно творчество и принадлежността му към демократичната линия се определя не от външни, формални белези, а в зависимост от неговия идеен смисъл. Основният критерий и в случая си остава идеологическият, т.е. позицията, гледната точка, от която се разкрива действителността включително и народът. В известната си статия "В памет на граф Гейден" той разобличава тъкмо несъответствието между външната благовидност и вътрешната реакционност. И в тази връзка той изказва една изключително важна мисъл за отражението на народа в литературата и за народностното начало. Ленин подчертава: "Робът, който съзнава своето робско положение и се бори против него, е революционер. Роб, който не съзнава своето робство и влачи мълчалив, безсъзнателен и безсловесен робски живот, е просто роб. Робът, на който лигите текат, когато самодоволно описва прелестите на робския живот и изпада във възторг от добрия и прекрасен господар, е долнопробен лакей."[17]

---

[16] Сб."Ленин о культуре и искусстве", с.122

[17] П а к т а м, с.68

Колкото и да говори настойчиво за общодемократичните тенденции, за народностната линия, Ленин всякога има пред вид, че народът не е абстрактна, надкласова категория, а е разнородна маса, съставена от различни класи. Той категорично се противопоставя на народническите идеолови, които разбираха народа (и по-точно селските маси, които за тях бяха именно народът) като единно, социално неразчленимо цяло. Ленин цитира думите на един от изследователите на народничеството, като се съгласява с тях: "Народникът от 70-те години - твърде сполучливо казва Гурвич - нямаше никаква представа за класовия антагонизъм вътре в самото селячество, ограничавайки този антагонизъм изключително с отношенията между "експлоататора" - кулака или изедника - и неговата жертва, селянина, проникнат от комунистически дух".[18]

В категорията "народ" Ленин включва само трудовите хора, които създават материалните и духовните блага, носят в себе си здравите и прогресивни идеали на човечеството, но са експлоатирани и потискани в класовото общество. Но понеже тези трудови маси са съставени от различни класи и всяка класа наред с общодемократичното и трудовото си има и свои собствени, тясно класови особености и интереси, то и психологията и идеологията на народа не е напълно единна, монолитна. В Русия и в България например дълги векове основната маса на народа е била селячеството. От класова гледна точка то не беше еднородно. В основната си част то принадлежи към дребната буржоазия и това определяше класовия облик на "народа". А от социологична гледна точка дребната буржоазия е противоречива и непоследователна в своята идеология, наред с демократичното и хуманистичното в нея откриваме и редица консервативни черти. За нея Ленин говори: "Тя е прогресивна, доколкото поставя общодемократически искания, т.е. доколкото се бори против каквито и да било ос-

---

[18] В. И. Л е н и н, Сочинения, т.I,с.237-238,Бълг.изд., с. 263-264.

татъци от средновековната епоха и крепостничеството; тя е реакционна, доколкото се бори за запазване на своето положение като дребна буржоазия, стараейки се да държи, да върне назад общото развитие на страната в буржоазна насока."[19]

Поради тази противоречива природа на дребнобуржоазното селячество неговата борба срещу капитализма, нейната идеология е била половинчата, не се издигала до радикално преустройство на обществото. "Но отличителна и основна черта на дребния буржоа е да воюва против буржоазността със средствата пак на буржоазното общество."[20] Ако свържем тези мисли на Ленин с положението в нашето общество и литература от миналото, които в основата си са били свързани със селячеството, ще можем да разберем както общодемократичния им дух, така и противоречивостта и ограничеността им.

Тук би следвало да направим и още един извод - вече за народността в литературата като естетическо-идейна категория. Тя, както е известно, изразява идеологията, психологията и художествените позиции на народа. Всичко, което утвърждава неговите идеали, се свързва с демократичната линия в културата. Но очевидно и народността не е абстрактна, надкласова категория. Без да престава да бъде именно народност, тя не е с еднакъв идейно-класов пълнеж, с еднакви идеологически качества, смисъл, значение, последователност при всички случаи, при всички писатели. Народността в творчеството на Хр. Смирненски или Н.Вапцаров не е тъждествена от класово гледище с народността в творчеството на Йовков и Елин Пелин, така както на Хр. Ботев с тази на П.Р.Славейков или на Вазов. Това е една истина на марксистко-ленинското гледище за народността, което на практика, пък и тео-

---

[19] В. И. Л е н и н, Съчинения т.I, с.270, Бълг.изд., с.299
[20] П а к т а м, с. 330, Бълг.изд., с.366.

ретически не винаги се съзнава. Безспорно не е правилно към народностната характеристика на всеки писател да се прикачва и определен класов етикет, защото това неминуемо ще стесни и накърни народностното значение на творчеството им. Обаче при конкретния анализ тази класова диференциация трябва да се има предвид. Класовата връзка в едни случаи ограничава дълбочината и последователността на народността, а в други я извисява и засилва. Едва ли някой може да оспори, че народностното начало в поезията на Хр. Ботев е на по-висока идейна степен от това в поезията на П.Р.Славейков, така както и Хр.Смирненски от това в разказите на Йовков. Това не означава, че едните са обичали своя народ по-малко и по-слабо от другите. Не, любовта на всички тях е била дълбока, искрена и непосредна. Обаче революционната класа, с която е бил свързан Ботев, е изразявала по-дълбоко и последователно народните интереси, отколкото еснафството на П.Р. Славейков, както и пролетариатът, чийто певец е Смирненски, е най-радикалната съвременна класа и това му помага той да се издигне до върха на социалистическия и революционен демократизъм, с което именно се издига над идейните позиции и народността на Йовков. Оттук можем да си обясним и връзката между комунистическата партийност и народността, както и защо народността в социалистическия реализъм стига своята най-висока идейна степен. Докато връзката с буржоазната или дребнобуржоазната класа спъва писателите в техния демократизъм, подрязва крилете на идейната им устременост, то комунистическата идеология помага демократично устременото творчество да разкрие в най-дълбок разрез революционните сили на народа, да утвърди най-смелите и радикални мечти за пълно социално и духовно освобождение на трудовите маси от експлоатацията и гнета. Ето каква характеристика дава Ленин за борбата за демократични преобразования на пролетариата;, от една страна, и на буржоазията, от друга:

"Борбата на пролетариата за политическа свобода е революционна, тъй като тази борба се стреми към пълно народовластие. Борбата на буржоазията за свобода е опортюнистическа, тъй като тази борба е насочена към милостиня, към поделяне властта между самодържавието и богатите класи.

Тази основна разлика между революционната борба на пролетариата и опортюнистическата борба на буржоазията минава като червена нишка през цялата история на нашата революция. Пролетариатът се бори - буржоазията се промъква към властта. Пролетариатът разрушава самодържавието с борба - буржоазията се хваща за милостинята на отслабващото самодържавие. Пролетариатът издига високо пред целия народ знамето на борбата - буржоазията - знамето на отстъпки, на сделки и търгашество."[21]

Този цитат съвсем определено посочва различното съдържание, различния смисъл на демократизма, различната дълбочина, с която се изразяват народните интереси. Макар и не така пряко и огрубено, класовите белези слагат своя отпечатък и върху художественото творчество, върху народността в нея. В страха си да не изпаднат в сектантство някои критици се боят да говорят за класовите характеристики, за слабостите и ограничеността на големите наши народностни писатели. Смята се, че това би отрекло или би подценило значението им, би ги отдалечило от демократичната линия. Те притъпяват класовия си подход, ясната идеологическа оценка, пренебрегвайки основни принципи на нашето литературознание.

Лениновата концепция за двете линии в развитието на културата не пренебрегва и не отрича класовия характер на наследството, а само набляга на истината, че всичко не се изчерпва с класовостта. Тя поставя задачата да се оцени по достойнство всичко ценно, създадено през вековете и което мо-

---

21 В.И. Л е н и н, Сочинения, т.11, с.13-14, Бълг.изд., с.14-15

же да служи на съвременния човек.

Имайки пред вид всякога създаването на голямо съвременно изкуство, свързано с работническата класа и комунистическите идеи, Ленин вижда това ново изкуство не като тясно класово пролетарско (и затова рязко отрицателно се отнася към "пролеткулта"), а като изкуство на целия народ, изразяващо последователно принципите на демократизма, хуманизма и народността и служещо на трудовите хора, утвърждаващо в тях вай-високите и благородни човешки идеи. Когато говори пред Клара Цеткин за новото изкуство, което трябва да се създаде в социалистическото общество, Ленин подчертава:"Но важно е не нашето мнение за изкуството. Важно е не и онова, което изкуството дава на няколко стотици, дори няколко хиляди от общия брой на населението, наброяващо милиони. Изкуството принадлежи на народа. То трябва да пуска своите най-дълбоки корени в самата сърцевина на широките трудещи се маси. То трябва да бъде понятно за тези маси и обичано от тях. То трябва да обединява чувството, мисълта и волята на тези маси, да ги повдига. То трябва да пробужда в тях художници и да ги развива. Трябва ли на едно нищожно малцинство да поднасяме сладки, фини бисквити, когато работническите и селските маси имат нужда от чер хляб? Аз схващам това,от само себе си се разбира, не само в буквален смисъл на думата, но и образно: ние трябва всякога да имаме пред очи работниците и селяните."[22]

Това е една програма не само за принципите, върху които трябва да се създава съвременното социалистическо-реалистично изкуство, но и какво да се цени в литературното наследство, което да поставяме здраво в демократичната линия на художественото развитие.

---

[22]Сб. "Ленин о культуре и искусстве"., с.520

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ ВЪПРОСИ НА ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕНИЯ АНАЛИЗ

Огромното развитие на науката и техниката в съвременната епоха не само доближи художествената литература до найшироки читателски слоеве, но и измени подхода към нея. Колкото и някои критици да тъгуват по онова "добро старо време", когато хората спонтанно и да самозабрава се увличаха от поетичната книга, живееха захласнато с нейните образи, без да се замислят върху тайните на словото, това време безвъзвратно е отминало. Днешният читател вече гледа по-трезво на художествената творба като дело на човешкия гений. Изкуството е демитологизирано и отнесено към естествените прояви на земния човешки дух, булото на божествеността и тайнствеността е безжалостно разкъсано. Още преди четири десетилетия Гео Милев посочваше новото отношение, което е настъпило към творците и тяхното дело. В статията "Българският писател" той пише: "Във въображението на далечния любител на поезията - литературата, музиката, живописта и изобщо изкуството-хората на изкуството, художниците, поетите, писателите живеят посред блясъка на свръхземно очарование - да бъдат творци на красота и херолди на божествени откровения. Във въображението на далечния любител на поезията поетите са едва ли не полубогове, синове на Аполона и любимци на музите.

Наистина трогателни илюзии на далечната перспектива, измама на митологията, заблуда на емоциите... Защото Аполон не съществува, а музите са оптическа измама на митологията. Измама! Изчезнало е отдавна времето на боговете и полубоговете. Те не съществуват. Съществува само човек. Нищо повече от човек - земен и жив на тоя свят. Човек е и поетът, творецът, художникът. Той не е избраник на небето, не е помазник на боговете, не е любимец на музите. На никакво небе, никакви богове, никакви музи. Небето е въздух, боговете са

мъртви, музите са въображение. Не съществува дори и така нареченото "вдъхновение" на поета. Вдъхновението е само работоспособност, само д у х о в н а енергия. И поетът е само човек. Дори твърде обикновен човек"[1].

Разрушаването на романтично-идеалистическото разбиране на художественото творчество е естествен резултат на промените, настъпили в човешкото съзнание. Успехите в разгадаването на космоса и природата, неимоверното разпространение на научните знания промениха дълбоко и характера на човешкото мислене. Мисленето стана материалистично, освободи се от митовете и суеверията. С подчертана аналитичност то се мъчи да проникне в причините и същността на явленията, да проумее тяхната скрита страна. Измененията в човешкото мислене слагат своя отпечатък и върху подхода към творбите на изкуството, върху художественото възприятие. Днешният човек трудно се поддава на илюзии и хипноза. Неговото художествено възприятие е просмукано от твърде голяма доза интелектуализъм, повече или по-малко е пречупено през призмата на рационалността. Това съвсем не означава, че съвременният човек е неспособен да изживее спонтанно творбите на изкуството, да съзерцава непринудено движението на художествените образи, да потъне дълбоко в оня поетически свят, който е създал художникът. Но безспорно едно скрито вътрешно око всякога стои будно у него, преценява и анализира критически целия този поетически свят. Сега масовия читател не само притежава известна теоретическа подготовка, получена било от училището и литературните кръжоци, било от печата, радиото и телевизията, но се и изкушава от желанието да анализира художествените творби. Той има представа за общите принципи и търси да види доколко те са осъществени пълноценно.

----

[1]Гео Милев, Избрани произведения под редакцията на Георги Марков и Леда Милева, С. 1965, т.II, с.187.

Очевидно въпросите на литературно-художествения анализ излизат извън границите на тясно професионалните интереси и засягат широк кръг читатели. Литературознанието трябва да отговори на порасналата небходимост да се изяснят принципите на литературния анализ, за да се помогне на читателите по-добре да разбират художественото творчество, тяхното отношение да бъде научно обосновано.

Едно от основните възражения на буржоазните литературоведи против марксизма е, че той не разглеждал изкуството като естетическо явление, че в най-голяма степен го покривал с другите форми на идеологията. Това възражение между другото се определя от факта, че марксистите не се занимават със структурата на художествената творба, с онова, което е дадено непосредствено в нея. Такъв либерален буржоазен учен, какъвто е швейцарският професор Макс Верли, не пропуща да уязви марксизма от подобно гледище. "Решаващо опровержение на марксистката литературно-критическа концепция - пише той в книгата си "Общо литературознание" - се явява този факт, че марксистите игнорират или отричат поетическия феномен като такъв, разглеждането на литературата служи в тяхното разбиране на чужда на този предмет аргументация"[1].

Всеки, който е запознат по-добре с маркистко-ленинското литературознание и не гледа на него с предубеждение, ще се съгласи, че подобен обобщаващ извод е несправедлив и неверен. Той може да се подхранва единствено от извращенията на вулгарния социологизъм и от непознаването на марксическата концепция в цяло, особено на съвременното нейно състояние. Несправедливи като обща оценка, думите на М.Верли обаче засягат една действителна слабост на марксическото литературознание. Трябва да се съгласим, че проблемите на художествената творба - конкретното и материализи-

----

[1]Макс Верли, Общее литературоведение.М.,1957,с.182.

рано битие на изкуството - са стояли в миналото доста настрана от интересите на марксистите, не са били проучвани с необходимата задълбоченост и всеобхватност.

През последните десетилетия в западната наука се наблюдава характерна тенденция - да се стесняват границите на естетиката в рамките на обективизираното естетическо явление, т.е. на художествената творба. "Не подлежи на съмнение този факт - пише М.Верли, - че в основните изследвания поетиката на творчеството все по-често отстъпва място на поетиката на творенията"[1]. Тук не става дума просто за специализация на изследователския интерес по посока на по-частни проблеми, нещо което би било напълно приемливо, а за една общофилософска концепция, която ограничава предмета на естетиката единствено в рамките на художествените творения. Според тази феноменалистична теория художествените творби, дори всяка една от тях, са напълно автономни и затворени в собствените си граници, представляват естетическа реалност, която няма никакво отношение към всичко, което е извън тези граници - нито към обективната действителност, нито към творческата личност. По мнението на западногерманския литературовед Волфганг Кайзер "за литературознанието в строгия смисъл на думата съществуват само произведенията" и нищо друго. В своето абсолютизиране на "поетическия феномен" тия теоретици стигат дотам, че не само разкъсват връзката между творец и творба, но и отдават определящо значение на последната. В противоположност на възприетото и правилно гледище, че художествената творба трябва да се обяснява чрез битието, психологията, идеите и жизнения опит на твореца, К.Г. Юнге смята обратно: "художникът трябва да се тълкува само излизайки из неговото творчество". Според

----

[1]М.Верли, Общее литературоведение, М.1957, с.158.

его "не Гвоте е създал "Фауст", а душевният компонент Фауст" е създал личността на Гьоте"[1].

В популярната на Запад "Теория на литературата" от мериканците Рене Уолек и Остин Уорън подходът в проучване-о на художественото творчество се дели категорично на външен" и "вътрешен", като към външния се причисляват въпро-ите на творческата биография, на психологията, на връзката обществото и идеите, а към "вътрешния" - въпросите на фонията, ритъма и метриката, на стила и стилистиката, на ропите и поетическата образност. Това подсказва вече, че амото естетическо, специфичното в "поетическия феномен" се азглежда едностранчиво и в последна сметка формалистично. т спецификата на изкуството се изключва всичко, което иде т реалния живот - било от обществената действителност, било т личността на художника, за да се абсолютизира значението а формалното, на художествената структура. В характеристи-ата си за Леонард Бригер, а тя се отнася по същество за ялото направление, М.Верли пише: "Така например в качество-о на естетически критерии у автора фигурират тилистическите аспекти: материал, език, символика, общият он на произведението и жанровата форма... За извън-стетически критерии се смятат мировъзрението, ндивидуалния характер, религиозните и национални моменти"[2] итературознанието се затваря в рамките на чистата форма, въпросите на жизненото и идейното съдържание се отхвърлят ато извънестетически.

Безспорно литературознанието, а оттук и теорията на итературно-художествения анализ трябва ясно да разграничи зкуството от обективната действителност, да изясни сложни-е и своеобразни отношения между тях. Художественото

---

1. М.Верли, Общее литературоведение, М.,1957,с.160
2. М.Верли, цит.книга,...182.

творчество черпи своите жизнени сокове от обективния свят, изобразява реални събития и хора, но то не само че не е механично и фотографично пренасяне на реалността в творбата, притежава не само субективна оцветеност, която произтича от авторовото естетическо идеологическо виждане, но и представлява един качествено различен нов х у д о ж е с т в е н свят. Онова, което е било в обективната действителност, престава да бъде същото в художественото произведение, то придобива и нова форма на изява, и ново съдържание, т.е. става нещо качествено различно. Изкуството е отражение на обективната действителност и в същото време само по себе си е една качествено нова, автономна действителност, която съществува единствено в рамките на художествените творения. Задачата на литературно-художествения анализ е именно да разкрие особеностите на тази автономна действителност, затворена в границите на творбите, нейната неповторимост и смисъл, истините и идеите в нея, структурата и формите й.

Оттук нататък започват нашите пронципни различия с феноменологизма и структурализма, изобщо с идеалистическата буржоазна естетика. Автономността на изкуството за тях е аргумент, за да го откъснат напълно от реалната действителност, от правдата на живота и обществените идеи. Те игнорират напълно познавателното и идеологическото съдържание и се затварят единствено в художествената форма, в структурата на творбата. Те стигат до самоцелен естетически формализъм и лишават художествения анализ от хуманитарна значимост. Анализът в най-голяма степен се превръща в разбор на чистите форми, на художествените средства, а тълкуването на художествените идеи се затваря в тясно личния субективно-творчески свят на художника и се лишава от идеологически смисъл. Така изкуството губи високото си социално предназначение, защото от него са изтръгнати най-значимите му елементи - жизнената правда и социалните идеи, а самият

анализ престава да бъде социално значим.

За марксистко-ленинското литературознание автономността на художествената творба идва да подкрепи само своеобразието на изкуството като изява на човешкия дух. Но не бива да забравяме, че в последна сметка в основата на изкуството стоят обективните явления. По свой път то отразява правдата за живота, изразява обществените идеи. Те се включват органически в него и придобиват естетически смисъл и характер. Тяхното отстраняване или пренебрегване влиза в противоречие със самата природа на художественото творчество. Магията на поетическото слово е тъкмо в това, че то трансформира реалните явления в художествени. В художественото творчество дори и неестетическите явления се свързват с естетическия идеал на художника, придобиват естетически смисъл и функция. Всичко, което е включено в художествената творба - идеи, събития, правда, композиция, поетически средства и т.н. - придобиват ново битие - естетическо, без да се губи генетическата връзка с обективната действителност. Това ще рече, че ако за художника пътят върви от реалната действителност към художествената творба, то за литературно-художествения анализ пътят върви в обратна посока - от художествената творба към действителността. Критикът разкрива своеобразието на поетическия свят, заключен в творбата, но го съотнася към реалния свят, дири координатите му в обективната действителност. Истините, които изказва художникът, се съпоставят с жизнената правда, идеите на героите - с идеите в обществото, психологията на характерите с психологията на реалните човешки личности. Автономен е светът на изкуството, свое неповторимо битие имат характерите и образите в него. Но неповторимо като битие, като изява, като конкретност и авторова концепция целият този свят носи в себе си правдата, красотата и социалните идеи на живота. Поради това литературният анализ неминуемо засяга

и въпросите на живота. Художествената творба не е просто п о в о д за подобен разговор, а самата тя съдържа жизнената и социална проблематика, нещо, което не се осъзнава от формалистите.

Като върви по този път, литературно-художественият анализ разчупва рамките на самоцелния естетизъм, придобива подчертано хуманитарен смисъл и се включва в идеологическата борба. Защото той трябва да анализира истините в живота, стойността на човешките характери, да разнищва човешката психология и да преценява значението на едни или други обществени идеи. А критическият разбор на идейно-естетическото и на жизненото съдържание води не само до преценка на художествената творба, но и до въздействие върху съзнанието на читателя, оформя неговия светоглед и жизнен път, отношението му към явления и типове, които са изобразени от художника.

Всъщност литературно-художественият анализ всякога е изпълнявал определена социална функция - и когато се е отказвал да разглежда идейно-познавателното съдържание на творбите, и когато то е заставало в центъра на неговото внимание. Прогресивната критика е съзнавала тази истина и се е опирала на нея в своята високо хуманитарна и социална дейност. Чрез образите на литературата тя е разкривала правдата за обществото и хората, идейните тенденции на времето, въздействувала е активно върху социалното съзнание. Забележителен е примерът в това отношение на руските революционни демократи. В един исторически момент, когато царизмът и реакцията задушаваха всички прояви на революционната мисъл, когато се мъчеха да прикрият истината за положението на руския народ, Белински и Херцен, Чернишевски и Добролюбов превърнаха литературната критика в трибуна на най-прогресивните идеи на епохата, разобличаваха консервативното и реакционното в живота, разнищваха социалните противоречия и тласкаха историческото развитие в прогресивна насока.

Едва ли би могло те да бъдат упрекнати, че са пренебрегвали естетическата природа на художественото творчество. В.Г. Белински е ненадминат майстор на тънкия и точен естетически анализ, на острата и проникновена психологическа характеристика на литературните герои. За него Л.Н.Толстой записва в Дневника си: "Прочетох прелестната статия за Пушкин... Статията за Пушкин е чудо. Едва сега разбрах Пушкин"[1]. Естетическото богатство в творенията на гениалния руски поет Белински не търсеше само в поетическата форма, а преди всичко в художественото съдържание, в психологията и социалната правда. Защото за него поетът, както и всеки значителен художник, е изразител на националния дух и народностните идеи, на истината на епохата. Безброй статии са написани за чисто формалните особености на Пушкиновата поезия, Но статиите на Белински не загубват и не ще загубят своята голяма стойност именно защото критикът прониква в основното на неговата поезия и сам изяви проникновен поглед към проблемите на живота, психологията на личността и естетическото богатство на реалната действителност.

Марксическата критика продължи традиция на Белински и остави истински образци на проникновени и задълбочени идейно-художествени анализи. Бих посочил името на А.В.Луначарски - тънък естет и активен строител на социалистическата култура, който съчета марксистко-ленинското разбиране за изкуството и обществото с критическия талант да улавя неповторимото в поетическите творения, в смисъла и значението на едно художествено дело.

Съвременното литературознание има задача да разработи конкретно, разгънато и научно теорията на литературно-художествения анализ, като се опира и на опита на съвременната световна естетика, и на традицията на най-добрите

----

[1]Л.Н. Толстой, О литературе, М.,1955,с.40.

представители на прогресивната материалистическа и на марксическата критика от миналото. То трябва да се насочи по-определено към художествените творения като автономна художествена реалност, да изясни структурните елементи на творбата, нейното специфично идейно-познавателно и естетическо съдържание. без обаче да заличава и пренебрегва органическата връзка на изкуството с обективната действителност. Литературно-художественият анализ трябва да се превърне в пълноценно оръжие и за проникване в неповторимостта и богатството на художественото творчество, и за опознаването и изменението на живота.

Новите тенденции в съвременното наше литературознание създават благоприятни условия за осъществяване на тази задача. Освобождаването от догматизма тласна литературоведческата мисъл към нови хоризонти. От втръсващото преповтаряне на общи и познати положения активно се премина към откриване на нови истини, към по-дълбоко и непосредствено проучване света на художественото творчество. Редица проблеми, които в миналото се смятаха за атрибут на идеалистическата естетика - проблемите на творческата психология, на поетическия стил, на художествената структура на творбите - сега все повече заемат своето подобаващо място. Но преди всичко е необходимо да се отбележи новият подход към изкуството. В известен смисъл дори би могло да се каже, че без да се напуска позицията на ленинската теория на отражението, в съвременното марксистко литературознание се набелязва една по-нова естетическа концепция, която не само докрай превъзмогва социологизма, но и успешно се преборва с широко наложилият се гносеологизъм в разбирането за художественото творчество. Главната особеност на тази концепция е конкретното осъзнаване на действителната естетическа природа на изкуството, която се дири нито само в спецификата на формата, нито дори само в предмета на художественото отражение, а в субективно-творческия момент. Наистина все още се водят оживени, понякога

твърде остри спорове и редица въпроси остават нерешени, обаче е поета вярна насока, която ще доведе до плодотворни резултати.

*

Би могло да се приеме, че по принцип и теоретически обектът на литературно-художествения анализ е установен - това са конкретните художествени произведения, художествената творба като поетически феномен. Казвам "би могло", защото в критическата практика напоследък у нас се забелязва засилване на една тенденция, която не се придържа строго към тази истина. Вместо към художествените творби с тяхното обективизирано жизнено и идейно-естетическо съдържание, с техните структурни особености, вниманието се насочва главно към творческата психология. Художествените творби до голяма степен се превръщат в помощен и илюстративен материал, който се използува за постигане на по-различна задача - обрисуване личността на писателя. Не случайно проблемите на поетиката, на художествения метод и образната система, на идейността и правдивостта почти липсват в общата характеристика.

Между художник и творения безспорно съществува дълбока органическа връзка. Жизненото битие и идейно-психологическото съдържание на творческата личност слагат всякога своя отпечатък върху художествените творби и колкото по-добре ги познаваме, толкова по-верен и проникновен ще бъде идейно-художествения анализ. Но в случая биографията и възгледите на писателя могат да имат само подчинена, помощна задача, но не и да бъдат основен обект, цел, защото между художник и творения няма тъждество. "Отношението между личния живот на писателя и неговото дело не е простото отношение между причина и резултат" - пишат в своята теория Р.Уолек и О.Уорън[1]. И по-нататък: "Дори и когато

1 Rene Velek; Ostin Voren, Teorija književnosti, Beograd, 1965, c. 94

едно художествено дело съдържа елементи, за които определено може да се потвърди, че са биографически, тези елементи в него биват така преосмислени и преобразени, че губят всичкото свое собствено лично значение и представляват изключително конкретен човешки градивен материал, същностни елементи на творбата"[2] И американските автори стигат до извода: "Ясно може да се докаже погрешността на цялото гледище, че изкуството представлява чист и прост самоизраз, преповтаряне на личните усещания и опит, Дори и когато съществува, пряката връзка между художественото творчество и авторовия живот никак не бива да се тълкува в смисъл, че художественото творчество е точно копие на живота... Необходимо е да заключим, че биографското тълкуване и използуване на всяко художествено дело изисква внимателно изследване и проверяване на всеки случай поотделно, без да се забравя, че художественото творчество не е биографичен документ."[3]

За теорията и практиката на литературно-художествения анализ не е достатъчно само да уточни неговия обект. Още поважно е да се изясни същността на този обект и подходът към него. Често пъти анализът се отклонява по неверни пътища, затваря се в отделни страни на творбите, като се пренебрегват или съществени елементи на художественото съдържание, или спецификата на изкуството.

Идеалистическата природа и методологическата несъстоятелност на формализма са отдавна разкрити от материалистическата естетика. Едва ли ще се намери сега у нас литератор, който съзнателно да се нареди под неговите знамена. Но той все още продължава да е широко разпространен в западните страни, а и в работите на някои наши съвременни критици

---

[2] Пак там, с.96.

[3] Пак там, с.96.

долавяме сянката му. Тя се чувствува в увлечението да се разкъсва връзката между художественото творчество и конкретно-историческата действителност, в подценяването на идейното и жизненото съдържание, в самоцелното изследване на формалните елементи. Естествено не всяко специализирано изследване на структурата на поетическата образност и композиция на стиха и езика, не всяко подчертано внимание към художествената изява трябва да отнасяме към формализма. Това са елементи, които имат своя относителна самостойност и в известен смисъл биха могли да бъдат предмет на отделно частно проучване. Границата се преминава, когато тия елементи се абсолютизират и с тях се изчерпва цялостният анализ, когато се разглеждат откъснато от художественото съдържание и се забравя истината, че изкуството е отражение на действителността и има идеологически характер.

Формализмът е принципен противник на нашето литературознание и срещу него трябва да водим всякога безкомпромисна борба. Необходимо е да бъдем бдителни срещу неговите внушения и влияния, защото пораженията му от чисто литературни преминават в идеологически. И все пак струва ми се, че главната спънка, която марксистко-ленинската естетика има да преодолява, е вулгарният социологизъм. Формализмът е открито идеалистическо направление и с него нашите позиции се ясно разграничени. Само теоретически неустойчивите могат да се поддадат на изкушенията му. А вулгарният социологизъм се опира на положения, сходни с нашите, и създава илюзията за ортодоксален марксизъм. Той се опълчва яростно против формализма и самоцелното изкуство, ратува за идейно- художествено творчество, свързано с прогресивните обществени сили, изисква от него да отразява истината за класовите явления. Обаче ако формализмът абсолютизира значението на поетическата форма и дири чисто естетическите стойности, то социологизмът абсолютизира идейното съдържание, класово-социологич-

ния елемент в него. В последна сметка като разбиране за изкуството и като подход към художествените творби той също е едностранчив и непълноценен. Израстнал върху някои основни класово-материалистически принципи, той се превръща в едно извращение и вулгаризиране на марксизма.

Основната грешка на вулгарния социологизъм е, че не схваща изкуството като своеобразво отражение и претворяване на действителността, което има и свой специфичен предмет, и свои собствени закономерности. По същество за него художественото творчество не е нищо друго освен образна илюстрация на обществените идеи и социалните истини. При това коренът на тези обществени идеи се търси главно в светогледа на писатеяя. Несъмнено социалните възгледи на художника играят много съществена роля в изкуството, те определят отношението му към живота, естетическите идеи. Но вулгарните социолози не съзнават, че възгледите не само не изчерпват цялостното идейно съдържание на творческата личност и на поетическата творба, но и не определят механично идейния смисъл на художествените образи. Логиката на характерите, самата обеективна истина на изобразяваните явления могат по един сложен път да коригират някои неверни субективни възгледи на автора, дори да влязат в противоречие с тях и да придадат по-различен смисъл на поетическите произведения. В отношението между светогледа и художественото творчество се набляга единствено на тяхната взаимозависимост, но не и на относителната им самостоятелност. А художествената практика с многобройни примери доказва, че само със светогледа не може да се обясни нито обективното естетическо съдържание на едно творчество, нито неговото богатство на жизнена правда и художествени идеи. Вулгарният социологизъм извежда самия светоглед твърде праволинейно и опростено от класовия произход и социалната среда на писателя. Неговите последователи се придържат строго към мисълта на Плеханов, че плодът не пада по-далече от

корена си, че крушата не ражда друго освен круши, че потомственият дворянин А.С.Пушкин не може да не изразява идеологията на дворянството, а граф Л.Н.Толстой и като мислител, и като художник не може да бъде друг освен идеолог на аристокрацията. Какво означава всичко това на практика и как то води до неверни оценки на художественото дело, бихме могли да видим от някои характеристики на Георги Бакалов за видни български писатели. В книгата си "Социализмът и българската литература" той пише за Иван Вазов:

"Какви са социалните идеи на Вазов? Отговорът е един: идеите на средата, всред която е откърмен, а той е откърмен от заможноеснафската среда на Сопот...

Кръгозорът на Вазова не прескочи примитивните идеи на възпиталата го среда. Идеалът му бе този: една страна, в която всички да си имат що-годе нещо, за да могат да просъществуват мирно и тихо, без злоба и злорадство."[1]

На друго място, в статията "Юбилеят на Вазова", той казва:

"Но един писател се цени и заслужава признание не по външната форма на своите съчинения, а по тяхното вътрешно, идейно съдържание. Идейното съдържание на Вазовата поезия е в у л г а р н и я т н а ц и о н а л и з ъ м."[2]

В статията "Иван Вазов и ние, комунистите" четем:

"Вазов, поетът на буржоазията, е само дотолкова народен поет, доколкото народът продължава да бъде безволна сянка на буржоазията.

Национализъм, религия, държава, еснафски морал, буржоазен ред, милитаризъм, средновековна "слава" на царе и боляри, завоевателни стремежи, квасен патриотизъм, възторг от "доблестта" на българското оръжие - ето основата на Вазовата поезия."[3]

---

[1]Г.Бакалов, Социализмът и българската литература, 1911, с.35

2.Г.Бакалов, Литературни очерки и бележки,1919,с.96

3. Пак там, с.99-100

А ето характеристиката за Стоян Михайловски:

"... социалният идеал на Михайловски е идеалът на старото българско чорбаджийство, примесен с будиращият аристократизъм на Запад"[1]

Дори и по-късно, когато започва да се освобождава от влиянието на вулгарния социологизъм, Г.Бакалов се поддава на изкушението от подобни оценки. Като анализира забележителната революционна поема на Гео Милев "Септември", той стига до извода: "Основната грешка на Гео в схващането, а следователно и в изобразяването на описваното явление, имаше корените си в неговото б о х е м с к о   д р е б н о б у р ж о а з н о   б у н т а р с т в о, от което той не успя да премине върху релсите на класово-пролетарското съзнание..."[2]

На съвременния читател тия груби и парадоксални оценки за художественото дело на един от най-ярките български национални писатели звучат странно. Но абсурдността им е резултат не от неспособността на Бакалов да мисли логично, а от неговия неверен вулгарносоциологически подход към художественото творчество, от склонността да търси и определя точния "социален еквивалент" на художника, т.е. да му постави категоричен класов етикет. Една марксическа истина се окарикатурява, довежда се до абсурд възгледът за класовата природа на изкуството и се пренебрегва своеобразието и богатството на художественото творчество.

Не само по отношение на общата оценка на художественото творчество вулгарният социологизъм опростява нещата. Все по същия начин той постъпва и при конкретния анализ на литературните творби. Художествената проблематика или изчезва от погледа, или се разглежда едностранчиво, литературните герои го интересуват единствено откъм тяхното социологическо

[1] Г.Бакалов, Социализмът и българската литература, с.47

[2] Г.Бакалов, Лебедовата песен на един поет, сп."Звезда" г.I, кн.8, 1932 г.

съдържание. Представител на коя класа е героят и каква е обществената роля на тази класа, каква е връзката на писателя с нея -.такива въпроси се мъчат да обяснят последователите на вулгарния социологизъм. Техните съчинения се затрупват от факти за икономиката, за производството и социалните отношения, от разсъждения за ролята на отделни класи и тяхната идеология и оставате с впечатление, че не четете анализи на поетически творения, а на историческата обществена действителност.

В книгата си "Художествената литература и капитализма" видният представител на социологичната школа в литературната критика В.Фриче разглежда богатото и интересно художествено слово на Германия, Австрия, Скандинавия и Англия от края на миналия и началото на нашия век. Още самото заглавие подсказва едностранчивия подход на изследователя. Още тук личи, че авторът пренебрегва богатството от характери, от жизнена правда, от идеи и художествени произведения, което се съдържа в творбите на забележителни автори като Ибсен, Хауптман, Зудерман, Хофманстал, Стриндберг, Лагерльоф, Бьорнсон, Дикенс и др. Анализирайки положението на обществото, на класите в него, развитието на производството и обществените отношения, В.Фриче търси да открие как социологичните истини са се изявили в художествените произведения. Бедата обаче не е толкова в това, че се търси обществената основа на художественото творчество на тия писатели и че изложението се претоварва с чисто икономически подробности, колкото в механичното покриване на обществени явления с художествени образи.Поетическите творби се обясняват опростено и пряко с икономическите факти, литературните герои се тълкуват като илюстрация на икономическите истини, лишават се от своето диалектично човешко-психологично и естетическо съдържание. Ето например някои от проблемите, които занимават Фриче, така както са формулирани в заглавията на отделни глави: "Превръщане на Германия в капиталистическа страна. Пропадане на дребното

производство"; "Дребнобуржоазната интелигенция. Тежнения към социализма"; "Психология на декласирания интелигент"; "Възвръщане на интелигенцията в лоното на буржоазията"; "Пропадане на стария живот" и т.н. Това не са глави, в които се прави историческа характеристика, въвеждаща към явленията на литературата. Не, това са заглавия, определящи темите и аспекта, от който се прави разбор на самите художествени произведения. И не е чудно, че художествените образи губят поетическото си обаяние, омъртвяват се, за да се извлече от тях материал единствено за социологически разсъждения и за илюстрация на социологически истини. Съдържанието на литературните характери се изчерпва само с класово-социологичното им значение, а смисъла на художественото дело на писателите - доколко вярно изразяват стеснено разбираната класова тенденция в обществото. Сложното творчество на австрийските писатели Артур Шницлер и Хуго фон Хофманстал се разглежда изцяло под знака на темата "Литературата на буржоазната интелигенция", Ибсен - под рубриката "В предвечерието на капиталистическото възцаряване", Кнут Хамсун - под "Поезията на интелигентния пролетариат", Август Стриндберг - "Крушение на демократическата интелигенция", Чарлз Дикенс - "Критика на капиталистическия строй от дребнобуржоазно гледище" и всички останали писатели - все в този дух. За драмите на Х.Ибсен, за характера и значението им се дава следното обяснение:

"Заедно с развитието на новите буржоазни отношения на Скандинавския полуостров в градовете умираше старият патриархален дребнобуржоазен живот.

Обществото се намираше в предвечерието на капиталистическата цивилизация.

Тоя исторически момент най-добре се отрази в произведенията на норвежкия писател Х.Ибсен.

Самият автор с целия си мироглед стоеше обаче върху почвата на тази умираща дребнобуржоазна старина.

Ето защо в драмите на Ибсен процесът на превръщане Норвегия от дребнобуржоазна в капиталистическа страна не е изобразен обективно, а през призмата на симпатиите, настроенията и вярванията, присъщи на човек, характерът на който се е формирал в атмосферата на еднообразния, патриархален филистерски живот"[1] И с това авторът е изчерпал същественото, което казва за творчеството на писателя. Останалото е дирене на доказателства в идейното и образно съдържание на произведенията за обосноваване на формулираните изводи.

Не е необходимо специално и подробно да се оборва подобен литературно-критически подход, неговата несъстоятелност е очевидна. Нито творчеството на Ибсен или Хамсун, нито на Стриндберг, Матерлинк и Хофманстал или на който и да е значителен художник може да се побере в рамките на тезисите, формулирани от Фриче. Независимо от противоречията и класовите влияния в произведенията им намираме психологическо и жизнено богатство, което излиза извън границите на социологията, и се внушават естетически идеи, които продължават да вълнуват и съвременния читател.

Художествената литература безспорно отразява социалния човек, а чрез него и обществените отношения, нещо което литературните критици не бива да забравят и да пренебрегват в своите анализи. Тя предлага богат материал и за социологически наблюдения и изводи, може да бъде погледната и откъм социологически аспект, да послужи за основа и на социологически изследвания. В тази насока би могло да се посочат трудове на нашия учен-марксист Иван Хаджийски, който върху наблюдения от народните песни и художествени творби написа интересната си научна книга "Бит и душевност на българина".

---

[1]В.Фриче, Художествената литература и капитализма. Превел от оригинала Я.С.Хлебаров, София, 1908, с.69

Но той е учен-социолог и няма претенцията на литературен критик. Той взема от изкуството само доказателствен и илюстративен материал, без да си поставя задача да прави литературно-художествен анализ.

Не е същото при представителите на вулгарния социологизъм в литературната критика. Те трябва да обхванат цялостно творбите като художествени явления, да разкрият и идейното, и естетическото, и психологическото, и жизненото им съдържание. Но в техните груби пръсти изкуството изгубва своя аромат, своята специфичност, всичко, което го прави отражение на естетическите явления на действителността, изява на естетическия идеал и рожба на творческия художествен дух. И не е случайно, че в критиките им действуват готови схеми и общи шаблони, а оценките им влизат в противоречие с обективната познавателна и идейна стойност на произведенията.

Като школа вулгарният социологизъм е изцяло отречен от съвременното наше литературознание. Теоретически от него се отказаха и най-върлите му предишни последователи, дори и ония, в чиито трудове все още откриваме тъмната му сянка. Но той е твърде жилав и устойчив, защото спекулира с някои основни положения на марксизма и защото не изисква напрежение на мисълта и критическо проникновение. Разбира се, вече няма да го срещнем в старите груби и крайни форми. Той се видоизменя, трансформира, нагажда се към съвременното литературоведческо мислене. Сега никой не ще посмее да слага категорични класови етикети на големите писатели, нито ще ограничава характеристиката на литературните герои със социологичното им съдържание. Обаче той несъмнено присъствува в една или друга степен там, където се разкъсва механично съдържанието от формата, където темата се приема като определящ белег за значимостта на една творба, идейността се изчерпва с декларативно изразените социални идеи, игнорира се психологическото и естетическото богатство на човешките

характери, художествената форма се свежда до изразните средства и т.н. Всяка дисекция на художествената творба на отделни късове, всяко подчинение на готови литературни схеми, пренебрежително отношение към индивидуалната неповторимост на жизненото, естетическото и обективното идейно съдържание и на поетическата форма е рецидив на социологизма.

Литературно-художественият анализ може да бъде пълноценен и да преодолее погрешността на формализма и на вулгарния социологизъм, пък и на гносеологизма само когато подходи към поетическата творба като към специфичен и автономен **художествен образ**. Той е именно реалният резултат от усилията на твореца, в него се проявява както връзката, така и отликата на изкуството от действителността, в него се осъществява органическото единство на художествено съдържание с художествена форма. Художественият образ като естетическа реалност е специфичният обект на литературно-художествения анализ.

В термина "художествен образ" често пъти се влага различно съдържание и за тази многозначност трябва да се държи сметка. Той се употребява ту в смисъл на поетическа фигура, ту в смисъл на човешки характер, или в смисъл на художествена картина. От теоретическа гледна точка обаче той е основна естетическа категория, свързана не с частни страни на изкуството, а със самата му природа, с неговата форма и съдържание в тяхното диалектично единство.

Някакъв силен епитет ("вечер т е м е н у ж н а", Хр.Смирненски) или едно ярко сравнение ("И нека като пеперуда малка крилата ми опърли най-подире", Н.Вапцаров), една жива метафора ("И яростно лаят картечници", Г.Милев) или някой сполучлив образен паралелизъм ("Два са бора ред по редом расли, между них е ела тънковита", нар.песен) - всичко това прави неотразимо впечатление на читателя, То му помага да си представи ярко нарисуваната картина, да почувствува непосредствено емоционалното напрежение, да намери отзвук

право в сърцето му една оригинална идея. Такива "образи" се срещат много често в поетическата реч, особено в лириката. Понякога цели творби се изграждат с тях.

Москва, Москва!
Ти ярко пак пламтиш, ти пак туптиш!
Ти пак си огнено сърце
и с ясна пурпурна усмивка бдиш
над братски стиснати ръце.
Че блясъкът на твоята зора
раздра световната тъма,
че ти като възторжена сестра
събра на цялата земя
и радостта, и бурната печал!..
Москва, Москва! -
сърце от разтопен метал!

Чрез богато метафоричен език поетът е възпял живо, възторжено и с ненадмината художествена сила едно събирателно понятие, едно неодушевено явление, свързано с толкова скъпи за нас неща. Чувствата, мислите, позицията на лирическия герой са изразени в конкретно-осезаема форма и те въздействуват непосредствено върху ума и емоционалността на читателя. Смирненски използува богато метафората, за да осъществи своята задача. И ни се струва сякаш, че без такива метафори, епитети и сравнения той нямаше да изрази художествено чувствата и мислите си и че именно те представляват особеното на художествения образ. Поради това някои смятат, че спецификата на изкуството е да отразява действителността в образи от типа на метафорите.

Несъмнено характерна черта на художествената литература е широкото използуване на тропите (метафори, епитети, сравнения, метонимии и т.н.). Макар по начало да ги срещаме и в обикновената говорима реч, тук е именно тяхното царство,

тук те най-пълно се свързват със специфичните особености на изкуството. Все пак трябва определено да се подчертае, че художественият образ като основна естетическа категория, а следователно и като специфичен обект на литературно-художествения анализ не се покрива с образните фигури и литературата не представлява просто отражение на обективната действителност чрез тропи. Тропите са само художествено средство, поетическа образност, чрез която се изгражда художественият образ. Кой от нас не си спомня ярката и внушителна картина на онази браилска нощ, с която започва повествованието в "Немили-недраги":

"Нощта беше влажна и мрачна и браилските улици пустееха. Студената декемврийска мъгла, която обикновено пада покрай бреговете на Дунава, се беше напластила в една от главните улици на града и задушаваше с отровния си дъх последните минувачи, които бързаха да се приберат у дома си. Мъжделивите фенери що стърчаха на почтителни разстояния по двете страни на улицата, едвам прокарваха мътна и неопределена светлина през мъглата и като че още повече увеличаваха мрака. Всички лавки и магазини бяха затворени вече; никаква светлина или шум не излизаше навън; понякога само се чуваха уединени крясъци и псувни на някои закъснели картоиграчи в някое затворено казино"

Колко живо, пластично и поетично рисува Ив.Вазов нощната картина на малкото румънско градче, където се подвизават нашите немили-недраги. Както в цитирания откъс, така и по-нататък писателят ни въвлича непосредствено в един конкретен и непознат за нас свят, рисува го точно и релефно. Но той рядко си служи с тропите, било метафори или други поетични фигури. Езикът му е прост, естествен, близък до обикновената говорима реч. И все пак той пресъздава художествено действителността, изгражда ярък художествен образ. Очевидно липсата на богата метафоричност не е попречила на

писателя да изпълни забележително своята художествена задача, а това вече само по себе си говори за частната роля и значение на тропите в изкуството. Изобщо в епическото творчество, както и в народната поезия тропите, по-особените езикови средства се срещат по-рядко. Метафоричната реч е характерна главно за подчертано емоционално творчество, за лириката, но дори и там тя не е задължителна, нито с решаващо значение. Винаги тя зависи от особеностите на художествения стил на поета. Например в зрялата лирика на Дебелянов метафората сравнително рядко се среща, но епитетът, и то силно експресивният епитет се използува най-широко, може би както у малцина други. В "Сонет" на 14 стиха се падат 16 поетически определения, а в "Нощ към Солун" - 34. Гео Милев в поемата "Септември" извънредно често използува метафората, алегорията, метонимията, а по-рядко епитета. В "Сън за щастие" обаче П.П.Славейков си служи обикновено с прякото значение на думите:

Музиката вече си отсвири.
Времето несетно се измина.
Пада вечер. Тъмните алеи
опустяха в градската градина.

Пред бюфета само неколцина
за политика се пак препират -
и две плахи циганчета татък
угарки цигарени събират.

Липсата на ярки художествени тропи не е попречила на поета да пресъздаде непринудено и емоционално една картина от живота, да внуши едно поетическо чувство. Очевидно колкото и да е важна изобразителната и експресивна функция на тропите, сами по себе си те не са решаващи за спецификата на литературата. Езикова образност и художествен образ не се покриват и не бива да се смесват като понятия при

литературно-художествения анализ.

Нерядко терминът "художествен образ" се употребява в смисъл на литературен герой, на човешки характер в произведението. Говорим например за образа на Бойчо Огнянов в "Под игото", за образа на Григорий Мелехов в "Тихия Дон", за образите на хъшовете в "Немили-недраги" и т.н. По линията на този логика се стига до схващането, според което спецификата на литературата се свежда до отразяване действителността посредством взаимоотношенията между героите, посредством конкретни човешки характери, преживявания и т.н. Но художественият образ не се покрива и не се изчерпва с литературния герой. Самият факт, че срещаме творби, които не изобразяват човешки характери, нямат литературни герои (например в пейзажните стихотворения), сам по себе си красноречиво говори против подобно отъждествяване. Защото как би съществувало художествено произведение без художествен образ?

Посоченото схващане се опира на гледището, че специфичен предмет на изкуството е човекът, конкретният, живият социален човек. На тази основа, вече не като наивно смесване на понятията, а в сериозен литературоведчески план ще срещнем определения на художествения образ, които по същество го покриват с човешкия характер. В своя труд "Основи на теория на литературата" известния у нас съветски литературовед Л.И.Тимофеев пише: "Образът - това е конкретна и в същото време обобщена картина на човешкия живот, създадена с помощта на измислицата и имаща естетическо значение."[1]

Естествено в случая под човешки живот Тимофеев разбира не само пряко изобразените характери, а изобщо човешките чувства, мисли, идеи, изразени непосредствено в лирическото произведение, както и бита, обстановката,

---

[1] Л.И. Тимофеев, Основы теории литературы, М., 1959, с.53

средата, неразривно свързана с човека. В определението се изтъкват редица съществени елементи (обобщеност, творческа измислица, естетическо въздействие). Но от това нещата по същество и от теоретическа гледна точка не се изменят много - като дефинитивно определение на художествения образ думите на Тимофеев са неприемливи, и то не само защото образ и картина не се покриват, но и защото колкото и човешкия живот да заема основно и решаващо място в изкуството, той никога не изчерпва напълно съдържанието и спецификата на художествения образ. Художественият образ обхваща както човека като социално и духовно същество и средата, свързана с неговот битие, така и онова, което като естетическо явление съществува обективно в природата извън и независимо от човека. Нима красотата на един залез, на един морски пейзаж, на един полски букет от цветя не съществува със своите обективни естетически качества независимо от изображението на човека? Нима ако техните естетически качества бъдат отразени в изкуството, няма да влязат като съществен компонент в съдържанието на художествения образ? Без художникът да е вникнал в тяхната естетическа стойност и без да ги е пречупил през своята човешка същност, те не биха станали предмет на художественото изображение, но от това обективният им характер не се унищожава. В съдържанието на изкуството наред с характерите се включват като субективни-човешки елементи (позиция, преживяване, идея), така и обективно-естетически природни (красота на пейзажа, хармонично съчетание на багрите, ритъм на линиите и др.).

Художественият образ обхваща всичко, което се пресъздава в едно произведение - и човешки характери, и природна картина, и преживяванията на твореца, и идеите - всички елементи на съдържанието и формата. На първо място той е цялостната и единна к а р т и н а, която художникът рисува пред читателя. Всеки детайл в нея, всяка човешка фигура, всеки пейзаж, описание на обстановката - всичко е подчинено

а общата задача да се изгради художественият образ. Една литературна творба не е сбор от отделни "образи" (метафори, характери, картини от природата и човешкия живот), а цялата тя представлява един художествен образ. Естетическото възприятие доказва тази цялостност и единност. Когато четем някои произведения, ние се възхищаваме от отделните детайли, говорим за отделни герои, обаче от аналитично-литературна гледна точка винаги имаме предвид ограничеността и неразчленимостта на цялото. Защото частният "образ", взет сам за себе си, може понякога да получи съвсем противоположен смисъл, като се свърже с цялото. Най-очевидно това се вижда при иронията.

Икс-Игрек казваше разпален:
- Да, пресата у нас е сила -
веднъж в борба излязла люта,
кого ли тя не би надвила!

Взет откъснато от цялото, този "образ" на пресата е положителен, с него се изтъква огромната роля на печатното слово в човешкия живот, способността му да излиза активно на обществената арена и да сразява обществените злини. Но Дебелянов продължава по-нататък стихотворението си с такава строфа:

- Да, тъй, но точен за да бъдеш -
- един набързо го прекъсна, -
пред "сила" трябваше да туриш
и друга малка дума: "мръсна"!

Оказва се, че пресата е наистина голяма сила, но в буржоазното общество сила продажна и реакционна. Художественият образ, изграден в стихотворението, крие в себе си не утвърдителен, а отрицателен смисъл, той не възхвалява, а

изобличава печатното слово.

Макар другаде да се проявява по различен начин, принципът остава валиден за всяко произведение - художественият образ трябва да се анализира не просто като сбор от отделни "образи": тропи, словесни фигури, характери, картини, а като единна "действителност", като цялостно изображение на живота. Ако анализът се ограничи в рамките на отделните елементи, той не ще бъде разкрит в пълнота и дълбочина.

Но ета, тъкмо когато сме стигнали до извода, че художественият образ е цялостната к а р т и н а на изобразяваната действителност, тъкмо когато мислим, че сме обхванали пълно основното литературоведческо понятие, изпречват се нови факти, възникват нови въпроси, които показват, че и това разбиране също не е пълно и точно.

В стихотворението "Бабина приказва" П.К. Яворов разказва за чудната двойка - Разум и Правдата, която бог изпратил на земята да научи хората на ум и разум, но която слугите на тъмните сили, стражарят и попът, прогонили. Макар и лаконична, както е присъщо на поезията, картината е доста пълна и релефна. Представяме си как в "нощния мрак" върху тях "наскочил" стражарят и им посочил полето, как се лутат те през нощта и чак "в село слънце ги огряло", как се насъбрало селяшко множество и ги слуша захласнато, после как попът насъскал срещу тях простите селяци и те с викове се спущат върху им, как се огласят горите от преследвачите и как най-сетне

наизлезли зверове
и от хора ги спасили.

Нима художественият образ в тази кратка поема се състои именно в картината, която е нарисувана в нея? Не е ли ясно, че поетът използва картината, за да разкрие по-друго, по-значимо идейно-жизнено съдържание? Целта на Яворов е да внуши идеята, че Разумът и Правдата, които могат да

помогнат на трудовите хора да заживеят по-добър живот, трудно си пробиват път до тях, защото властта и невежеството постоянно ги прогонват. В случая поетът си служи с алегорията, той по иносказателен път отразява истината за живота.

Също така, като четем популярното стихотворение на М.Ю. Лермонтов "Кораб", ние сме завладени от картината, рисуваща неспокойния кораб, който се носи волно и безстрашно по водната шир, без да се бои от морските бури, и който сякаш в бурите търси покой и щастие. Но нима с картината, показваща този залутан из морето кораб, се изчерпва съдържанието на художествения образ? Нима тя е най-същественото в него? Бихме ли разкрили смисъла, идейно-естетическото и емоционално-жизненото богатство на стихотворението, ако се ограничим да анализираме единствено нагледната представа, която то внушава на читателя? Лермонтов отразява типични преживявания на своето време, той разкрива съдбата на своето поколение, характерния герой на епохата, който недоволен от живота, индивидуалистичен и горд, търси в бурите щастие и радост. "Образът" на самотния кораб е само символ, художествено средство, чрез което се претворява поетически съдбата на гордата и неспокойна индивидуалистично-романтична личност.

И в двата примера, които разгледахме, поетическа картина и художествен образ не се покриват. В единия случай имаме алегория, в другия - символ, две характерни образни фигури, при които отчетливо изпъква разликата между картинно-образно средство и художествен образ. Отъждествяването им е неправилно и при конкретни анализи то често води до наивни и смешни положения - да се говори например, че в една от басните на Хр.Радевски "най-слабо е охарактеризиран образът на коня".

Несъвпадането между картина, макар и взета в нейната цялостност, и художествен образ изпъква най-ясно там, където се използуват иносказателни поетически средства (в басните,

приказките и др.). Но ще го срещнем и в други произведения. Кой не помни прекрасната елегия на Дебелянов "Скрити вопли"? Кой не си е представял трогателната картина на завръщането в полунощен час на "печалния странник", която поетът с такава внушителност пресъздава? Никак не е чудно, че в съзнанието на мнозина читатели художественото съдържание и идеята на стихотворението се покрива с тясно личната тема за носталгията по роден дом и за мечтата по майчина ласка. Всъщност идейно-естетическото съдържание е по-широко, то се свързва и със социалните чувства и стремежи на Дебелянов, и с недоволството от живота, и с копнежа да се избяга от жестокия пръстен на потискащата обществена действителност, за да намери "последна пристан и заслона". Картината рисува една лична интимна мечта, а смисълът на елегията отива по-далече.

Художественият образ обхваща в себе си не само външната картина, видимостта, която се рисува, но и идейността, жизнената правда, подводното течение на чувството и мисълта. За материалистическата естетика художественият образ никога не е бил само форма, той се е разглеждал едновременно и като съдържание, в него се осъществява диалектическото единство на тези два основни компонента на поетическата творба.

Картините, които пресъздава писателят, са винаги наситени с определено идейно и емоционално съдържание, те имат свой подтекст, свой вътрешен смисъл. Те предизвикват широки асоциации, раздвижват социалните и интимни чувства, карат читателя да заживява непосредствено със съдбата на героите. Художествен образ, лишен от емоционален пълнеж, е непълноценен, защото не може да възбуди естетически преживявания. При различните литературни жанрове преобладава ту единият, ту другият момент. В епоса тежестта пада върху картините, върху изобразително-пластичния момент. Писателят широко и подробно разказва за случките, събитията, характерите, взаимоотношенията между героите, рисува външността на действуващите лица,

обстановката и пейзажа и т.н. Читателят релефно си представя действителността, която се пресъздава. Тези картини безспорно са подплатени емоционално, но ударението пада именно върху картинното изображение. В лирическото произведение е обратно. Макар и фрагментарно, макар често по сложен асоциативен път, те също така извикват във въображението картини, които сякаш непосредствено наблюдаваме. Обаче тук основното е емоционалното съдържание, чувствата и мислите, които са вълнували поета и които той е изразил и внушил на читателя.

Сравнете например разказа "Летен ден" на Елин Пелин със стихотворението "Тихият пролетен дъжд" на Н. Лилиев. Всичко, за което разказва Елин Пелин, живо изпъква в нашето въображение: и това грозно полско селце Горно Ровинище със своите схлупени къщурки, безводно речище и безлюдие, задушното трудово жетварско поле, хладното ханче със задрямалия циганин-кръчмар, с оплютия от мухите тезгях. Постепенно писателят ни въвежда толкова непосредствено в изображението, че и веселата, и тъжна компания на петимата селяни става съвсем близка и осезаема, ние си ги представяме съвсем ясно: най-напред онова "мъничко, хило човече с детинско, но старо и сбръчкано лице, по което нямаше никаква следа от брада и мустаци", което е "облечено в груби шаячни дрехи, шити на ръка" и което се казва Марко; после бяло-русият със сини очи, кокалест и едър като дъб Гаврил, кметът на селото; пияният Иван Дядката, буйният Пелинко, заспалият дядо Йорго. Ние сякаш ставаме съучастници на тяхното ненавременно веселие, жалеем заедно с Дядката, разтърсваме се от смях при шегите на Марко. Изобщо Елин Пелин рисува живо осезаема картина, която ние сякаш непосредствено възприемаме. Обаче каква картина е нарисувана в стихотворението на Н. Лилиев "Тихият пролетен дъжд"?

Пълна ли е, богата и многостранна ли е тя? Всъщност, ако излизаме от прекия текст, от онова, което поетът

р и с у в а, едва ли можем в случая да говорим за ясна и точна картина. Дори картината на валящия пролетен дъжд е само загатната, а не пряко възсъздадена. Онова, което изпъква в нашето въображение при прочитане на стихотворението, е повече резултат на странични асоциации, а не прако дадено от текста. Обаче съвсем е очевидно, че Н. Лилиев е изградил в творбата си един завършен и силен художествен образ, изразява тънко и експресивно настроението, възбудено от тихия пролетен дъжд. Чувствата и мислите са изразени не толкова чрез картината, колкото по друг поетически път.

Като се имат предвид особено чисто лирическите произведения, стигаме до извода, че визуално-представеният, картинния момент не само не изчерпва художествения образ, но понякога дори не е най-важният елемент на неговата форма. Формата обхваща както изобразителни, така и експресивно-изразителни елементи. Поетът може без да пресъздава картини от живота, чрез ритъма и композицията, чрез магията на словото, чрез смисъла и баграта на думите и т.н. да внуши едно настроение, да изрази една естетическа идея, да изгради художествен образ.

Трябва да се има предвид, че човек възприема действителността не само по зрителен път. Явленията често въздействуват върху личността по скрит и сложен път, който безспорно е свързан с нашите сетива, но който понякога трудно може да се фиксира с някое от тях. Възприятията са винаги цялостни, многостранни, но често пъти много сложни. Те раздвижват съкровени струни, засягат емоциите, минават като неуловим полъх през мисълта. Естествено става дума не за всички възприятия, защото в повечето случаи те са напълно отчетливи, със силен разсъдъчен елемент, строго насочени и определени, а за по-сложните. Особено това е присъщо за онези усещания, които имат по-интимен, личен характер, за естетически нюансираните, но естествени за всяка чувствителна натура. Ето

например пролетният дъжд колко сложни, тънки и неуловими усещания, мисли и асоциации е предизвикал в чувствителната личност на поета! В нея той е разбудил копнежи и надежда, напомнил й е за чистота и благородство, за възторг и печал. Картината на самия дъжд започва да се разсейва в атмосферата на тия усещания и затова в стихотворението художественият образ се изгражда не чрез точно и богато рисуване на външните форми на действителността, а по асоциативен път и чрез експресивността на думите, на стиха и ритъма. Впрочем Н.Лилиев не си е и поставял задача да пресъздаде картината на валящия дъжд, защото сама по себе си тя не е важна за него. Той изразява чувствата, мислите, настроенията, цялото онова преживяване, което е предизвикано от пролетния дъжд. Този път на възприемане и отразяване на явленията в живота не по картинен, зрително-представен начин е особено характерен за лириците. В записките си А.Блок пише следното за възникването на поемата "Дванадесетте": "например през време и след завършване на "Дванадесетте" аз няколко дни усещах физически, със слуха, голям шум наоколо - шум слят (вероятно шумът от крушението на стария свят)"[1] Огромното историческо събитие, Октомврийската социалистическа революция от 1917 г.; поетът е усетил и по един непосредствен емоционален път. Като говори за шума, свързан с възприятието за революцията, естествено той има предвид не физическите гърмежи, викове "ура", глъч на тълпата, а нещо много по-сложно и трудно формулиращо се като конкретно възприятие, той има предвид особения "шум от крушението на стария свят", който се долавя преди всичко интуитивно, емоционално непосредствено, а по-малко с ушите. В поемата си Блок отразява правдата за социалистическата революция освен чрез действията и образите на

[1] Александър Блок, Собрание сочинений, М., 1960 г., т.III, с.474.

дванадесетте красноармейци, още и чрез звуково експресивната атмосфера, присъща на събитието, чрез звуковата оркестрация на стиха, чрез ритмиката и асонансите.

Художественият образ е всеобмен. Той побира в себе си нарисуваните картини и характери, сюжета и обстоятелствата, историческите събития и природните пейзажи, но също така и онези усещания, които са само загатнати, естетическите внушения за живота и хората, идеите и жизнената правда. Понякога тъкмо полутоновете, загатнатите, сложни и едва уловими настроения и внушения, които не са визуални, зрими, са и основното, както е в жанрово чистите лирически произведения. Той не е само в текста, но и в подтекста, не е само в картинността, но и в експресивността, той е във всичко, което обхваща едно поетическо произведение. Художественият образ е целият онзи поетически свят, който писателят е създал въз основа на наблюденията си в живота и на собствените си творчески прозрения. Поетическият свят има както своите външни, видими форми, така и скритите си подводни течения и същности. Тъкмо този новосътворен естетически свят в неговата цялостност и дълбочината трябва канкретно и проникновено да разкрие литературно-художествения анализ. За да се постигне това, необходимо е той да се разбира в неговата същност и своеобразие.

доц. ИВАН ПОПИВАНОВ

ЧАСТ ВТОРА

ЕСТЕТИЧЕСКИ ХАРАКТЕР НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ЛИТЕРАТУРА

В продължителното вековно историческо развитие постепенно се създават сложни връзки и взаимоотношения в човешкото общество, оформя се богато и разнобагрено чувствуване на човека към природата, към действителността изобщо, при което се наблюдават многообразни емоционални преходи, нюанси, отсенки. В процеса на жизнената практика непрекъснато се утвърждава човешката способност да се възприемат и оценяват явленията и процесите в живота е с т е т и ч е с к и – с оглед на прекрасното, благородното и възвишеното, с оглед на представата за пълноценно човешко осъществяване, с оглед на възможността да въздействуват емоционално при разнообразни преходи от трагичното към комичното, от положителното към отрицателното, от нравствено пълноценното към пошлото и грозното. Несъмнено е, че преценките, които са се правели и се правят, не са еднакви и различието зависи от много фактори: различни етапи на обществено развитие, национални особености, индивидуални проявления и др. В основата на различията стои преди всичко класовата оценка и зависимостта от обществените борби и противоречия, от положението на различните социални групи, както и от сложните политически и исторически явления и процеси. Прогресивните обществени класи, в миналото винаги потискани и експлоатирани, са утвърждавали като прекрасни и пълноценни такива прояви, които са насочени към свобода и щастие за народите; към извисяване на културата и прогреса на човечеството.

В развитието на културата многократно са правени теоретически обобщения за сложните отношения, свързани с възприемане на прекрасното, за отражението в изкуството на тези отношения. В естетиката, която е наука за прекрасното

и за същността, закономерностите и структурните особености на изкуството, както и в литературната теория отдавна се говори за така наречените естетически категории. Това са понятия за основни човешки отношения с емоционална основа, за страни от действителността, от съзнанието и проявите на хората. Естетическите отношения имат важно значение и за изкуството, където ги откриваме в разнообразни форми и образни превъплъщения, във връзка с отношението на писателите и техните концепции, във връзка с разработваните в творбите им художествени задачи, като сложно отражение на жизнените процеси и явления, като резултат от взаимодействие между творческата личност и изобразяваната действителност. Основни естетически категории са прекрасното, трагичното и комичното; освен тях има и други категории с естетическа същност като възвишеното, героичното, трагикомичното, грозното, безобразното и др. Всички те са свързани пряко или косвено с прекрасното, което е категория с основно значение (свързани са дори и когато са противоположни, антиподни на него - същността на грозното и безобразното и проявеното отношение към тази същност насочва в последна сметка към положителното, хубавото; светлото, което се утвърждава в борба с отрицателното, остарялото, непълноценното).

Марксистко-ленинската литературна теория и естетика поддържа схващането, че естетическите категории в изкуството са отражение на същностни процеси, които имат основата си в действителността, в човешките взаимоотношения, в социалното устройство. Тя се противопоставя на идеалистическите теории, според които коренното проявление на естетическите категории трябва да се търси вън от материалното и социалното - в субективните прозрения и вътрешния свят на творческата личност, в неговите вродени и изконни предразположения (според субективните идеалисти) или в "абсолютната идея", в "абсолютния дух", съществуващи трансцендентално, извън-

опитно, независимо от действителното, вън от възможностите и обхвата на човешките знания и съзнателни прояви (според обективните идеалисти). Човешката практика, многовековният човешки опит ни убеждава категорично и недвусмислено в илюзорността и заблуждаващия характер на подобни представи, резултат на класови предубеждения и въздействия, на трактовки и анализи, които са откъснати от същностното и реалното, които се основават на абстрактни построения.

Всъщност естетическите категории имат своите корени в живота и представляват едно сложно взаимоотношение на човека и природата, на човека и действителността; те имат субективно-обективен облик, резултат са от продължителната трудова практика на човека, на съприкосновението му с материалния свят, на постепенното му и непрекъснато развитие и усъвършенствуване, със съзнателно извисяване и обогатяване на знанията за света и духовната същност. Те са свързани с човешките идеали за съвършено, възвишено, нравствено пълноценно и полезно. В основата на естетическите категории също така се проявяват класови и идеологически тенденции, които в значителна степен оказват влияние на разнообразното вариантно проявление, на промените и трансформациите в тези категории, на сложните преходи, както и на своеобразието при оценяването им в живота и в изкуството.

Идейно-класовите тенденции при оформянето, развитието и възприемането на естетическите категории са свързани с обществения идеал, характерен за една или друга епоха, чиято най-обща същност се изразява в непрекъснатата жажда за по-добър живот, за усъвършенствуване и извисяване, за по-справедливо устройство на социалната структура. Общественият идеал не остава един и същ, той се мени през различните обществени периоди, различен е за господствуващите и за потисканите класи. В класовите общества обикновено идеалът на господствуващите класи е антинароден, насочен е срещу

прогресивните устреми и пориви, свързан е с консервативното, реакционното и ретроградното, Основно значение в развитието на всяко общество има общественият идеал на прогресивните социални групи и класи, който е съобразен със закономерностите на развитието, с историческите изисквания на човешките стремежи и търсения, с хуманното и етичното.

С него е свързан най-определено и естетическият идеал - той е съчетание от социални и естетически принципи и разбирания, насочен е към човешките импулси за прекрасно и възвишено, към чувствата на хората, към художественото разбиране за мечтаното бъдеще. По-специално в художествената литература винаги се е проявявал определен естетически идеал, който дава богата представа както за личните възгледи, вкусове и интереси на един писател, така и за обществените предпочитания през даден етап, за преценките и съжденията, които насочват към утрешния ден, и които са обагрени с емоционалните подтици на хората.

Естетическият идеал представлява "образец на човешко-чувствено отношение към действителността, получаващ въплъщение в произведенията на изкуствата, а също така и във външния облик, във формата и конструкцията на предметите от материалното производство" (според становището на съветския теоретик Ю.Н.Давидов). Така че неговото проявление е сложно и богато - той отразява съществените страни от цялостната жизнена практика на хората, от тяхното отношение към света и предметната действителност, към различните институти и сфери, в които се развива общественото съзнание, Маркс има ред изказвания, в които характеризира сложните взаимоотношения на човека към действителността, които дават представа за естетическия идеал. Той говори за "чувственото присвояване от човека и за човека на човешката същност и човешкия живот", както и за "богатството на субективната човешка чувственост: музикално ухо, чувствуващо красотата на

формите око - накратко казано, такива чувства, които са способни на човешко наслаждение и които утвърждават себе си като ч о в е ш к и съществени сили".

От стихотворенията на Хр.Ботев ние съдим за естетическия идеал не само на нашия гениален поет през революционния период на Възраждането, но и на най-последователно революционната група емигранти, на народното движение към свобода и прогрес, добиваме представа за поривите и мечтите на нашите възрожденци. В стихотворението "Моята молитва" поетът категорично и твърдо, високо художествено и ярко вдъхновено отрича робството и тиранията, извисява своя глас и своята съвест в защита на бедните и онеправданите. Неговият естетически идеал е свързан преди всичко с представата за свободата - схващана богато, пълноценно: не само като политическа свобода, но и като икономическо и духовно-нравствено разкрепостяване, като едно тържество на разума и на възвишените хуманни прояви. Тези моменти имат връзка и с обществения идеал, но в стихотворната творба на Ботев те са оформени по-богато и са израз на естетически идеал, защото се разкриват ярки емоционални състояния, показва се усетът и преценката за прекрасното във връзка с психичните преживявания на хората; концепциите са изразени с оригинална художествена образност, с новаторски изразни средства, които имат сложни отсенки, многопластов подтекст.

В творчеството на най-добрите съвременни писатели социалистически реалисти виждаме въплъщение на най-прогресивния идеал в нашата епоха - комунистическия, който в разкриването на човешките отношения и чувства се очертава като най-извисеният и пълноценен в историята на човешкото развитие естетически идеал.

*

Естетическият идеал винаги е неразривно свързан с представите за п р е к р а с н о т о - главната естетическа категория, която в значителна степен обуславя останалите категории. В живота на хората, в развитието на човешките общества от древността до наши дни прекрасното непрестанно е играло и играе съществена положителна роля. Чрез него са изявени най-крупните прояви на човека, намира израз самоутвърждаването на хората в пътя им към възход и завоевания.

Още от древността мнозина са се стремили да обяснят прекрасното, Създавани са ред теоретически постановки за характеризиране на същността му. Още тук се сблъскват два принципа, две основни разбирания; идеалистическо и материалистическо. Забележителни мисли и съждения в това отношение имат някои древни философи и естетици като Хераклит, който схваща прекрасното диалектически, като "хармония на противоположностите", разбира някои от степените и формите му, съотносителността на проявленията му; Платон има обективно-идеалистически становища за облика на прекрасното; до вярно материалистическо разбиране на прекрасното се домогва Аристотел, който го свързва с реалната природа като източник на наслаждение, изтъква принципите на съразмерността, съчетанието от "порядът и величие", в съпоставка с човека и неговата жизнена целенасоченост.

Прогресивни възгледи за красотата в развитието на литературната наука и естетика са изказали мнозина творци и теоретици като гениалните художници на Ренесанса (особено Леонардо да Винчи) френските просветители от 18 век (особено Дени Дидро). Богати концепции, оригинални рационални зърна срещаме в съжденията на Хегел, който е обективен идеалист, но има диалектическо разбиране за естетическото. Неправилните му идеалистически схващания за прекрасното са в разрез и

в противоречие с редица интересни мисли и оценки, които показват същностните особености на категорията и нейното място в изкуството, във връзка с духовните потребности на хората.

В домарксовата философия и естетика най-задълбочени по въпроса за прекрасното са теоретическите разработки на руския революционен демократ Н.Г.Чернишевски. В своята дисертация "Естетическите отношения на изкуството към действителността" той аргументирано и със сложен подход се противопоставя на идеалистическите схващания за прекрасното, които отклоняват вниманието от реалното, и му дава следното материалистическо определение: "Прекрасното е животът, прекрасно е онова същество, в което ние виждаме живота такъв,какъвто той трябва да бъде според нашите понятия; прекрасен е оня предмет, който разкрива в себе си живот или ни напомня за живота". Чернишевски има разбирания и за различията в класовото оценяване на естетическите категории.

В борбата между идеализма и материализма са развивани много концепции. С прогресивните обществени групи, с прогресивните направления и движения са свързани материалистическите разбирания, които отхвърлят субективно-идеалистическия произвол, теориите с мистична окраска, с утвърждаване на "божествено" начало, противопоставят се на отвлечените спекулативни концепции на обективните идеалисти. Материалистическите разбирания за прекрасното и за естетическите категории намериха най-последователен и богато многостранен израз в съвременната марксистко-ленинска естетика и литературна теория, която обобщи някои ценни изказвания на миналото и ги разработи на качествено нова основа, като убедително разкри класовата същност на прекрасното и диалектическата сложност на проявленията му във връзка с борбите през различни обществени периоди и формации; показа и неразкъсваемата му зависимост от естетическия идеал и стремежите на прогресивното човечество към свобода и щастие. При възприемането прекрас-

ното въздействува положително, като активизира съзнанието на хората, предизвиква у тях емоционално-духовно извисяване, оптимистично и радостно отношение към живота и героично-творческото начало в него.

Ярка изява има прекрасното в трудовата дейност на хората, в тяхното творчество, което създава полезни дела. Карл Маркс, като разглежда отликите на човека и животното, пише: "Животното формира материята само съобразно мярата и потребността на този вид, към който то принадлежи, докато човекът умее да произвежда по мярата на кой да е вид и навсякъде той умее да прилага към предмета съответствуващата мяра; по силата на това човек формира материята също и по з а к о н и т е н а к р а с о т а т а." (к.м.).

Тази забележителна мисъл разкрива творческите възможности на човешките проявления, обогатявани в процеса на труда, развивани в резултат на многовековно съприкосновение с природата при възможността тя да се "очовечава", а човек да се "опредметява" (по израза на Маркс), като взаимно се оказват сложни въздействия и се обогатяват процесите, склонностите, компонентите.

Прекрасното се изявява сложно: в него има неща, които са преходни и относителни, които се изменят и възприемат по различен начин. Но в облика му има и константна определеност, която е във връзка с обективната роля и предназначение на естетическата категория в цялостното развитие на човечеството чрез утвърждаване идеалите на прогресивните класи и групи. Като приемаме възможността за относителност в преценката на естетическите проявления и конкретно на прекрасното, заедно с това ние отричаме пълния релативизъм, който подценява обективния критерий. Именно в хода на историческото развитие убедително се утвърждава пълноценното, яркото, вдъхновеното-истински прекрасното.

Изобщо под п р е к р а с н о ние днес разбираме висше съвършенство, цялостна хармонична завършеност с естетическо въздействие; прекрасното е свързано с човешките идеали, които в последна сметка винаги са класови, с подтиците на човека за саморазвитие и духовно обогатяване, с устремеността към бъдещето, с мечтите за него, с активното съучастие за осъществяването на светлото и положителното.

Прекрасното се проявява определено в съпоставка с други близки категории. То се различава например от к р а с и в о т о, макар че в обикновения живот не винаги се прави съществена разлика между тях. Представата за красиво ни насочва към външността, към видимите белези, тя не засяга определено същността. Един човек може да е красив (по външност), без да е прекрасен (по своя характер, по делата си, по позициите си). Прекрасното е свързано с една по-цялостна определеност, която има предвид не толкова формата, колкото съдържанието. "Никаква външна красота не може да бъде пълна, ако не е оживена от вътрешна красота" - е казал Виктор Юго и тази великолепна сентенция, при която се използуват различни смислови значения на една и съща дума ("красота" - в смисъл на "красивост" и на "прекрасно") показва ясно съдържателността на естетическата категория, както и действително ценното в облика на човека. Хубавото може да се съдържа и в такива обекти, които на пръв поглед не ни харесват поради външните си форми и очертания. В художествената литература има примери, при които някои герои са представени като некрасиви, дори като грозни, а проявите им показват прекрасното в тяхната душевност (характерен и драстичен е примерът с Квазимодо, герой на романа "Парижката света богородица" от Виктор Юго, където наблюдаваме съчетание на уродлива външност и възвишена душевност - контраст обикнат в поетиката на романтиците). Има и много обратни случаи, при които отрицателни герои са изобразени като външно

красиви, дори симпатични и постепенно се разкрива истинската им определеност.

Като естетическа категория прекрасното изпъква с разнообразни форми и проявления в действителността, природата и изкуството. В човешките отношения тя е във връзка с категориите е т и ч н о и о б щ е с т в е н о п о л е з н о, които са неотделими от нея. В едно свое изказване Достоевски заявява: "Красотата ще спаси света" (преди Достоевски подобна мисъл има и Шилер). Тази богата сентенция има пред вид прекрасното в човешките отношения, хуманността, етичността, сърдечността и благородството като пълноценна изява на човешка същност. И други писатели и мислители са подчертавали връзката на прекрасното с етичното. Например Мадам дьо Стал пише: "Истински прекрасно е онова, което прави човека добър".

Прекрасното и етичното са близки, но не са тъждествени. Между тях има и разлика. Прекрасното има и естетическо въздействие - вълнува хората, предава им чувства, обогатява душевността им, вкуса им. Пушкин в едно свое изказване говори, че красотата е по-висша от доброто, че поезията стои над порока и добродетелта. Той има пред вид, че писателят не робува на всички временни морални норми, че той може да разбере един престъпник, да му съчувствува, да го види сложно и двойнствено. Естетическата оценка е по-сложна и зависи не само пряко от разбирането за етичното. Етичното е свързано с поведението, с дребни битова прояви, с благоприличието и пр. А в произведението си един автор може да употреби вулгаризми и цинизми - съобразно определена художествена задача, каквито примери има много и различни (в това отношение от значение е чувството за мярка).

Също така близка е взаимозависимостта между прекрасното и полезното. Прекрасното е от полза за хората, то ги подпомага в тяхното развитие. В "Прикованият Прометей"

на Есхил проявите на главния герой са израз на прекрасното, което има несъмнена връзка и с полезното – предаването на огъня на хората е велико и облагодетелствуващо дело. Несъмнено то има и етична, хуманна страна. В трагедията на Есхил тези категории се разкриват чрез изразяване на богати чувства, чрез ярки художествени образи, чрез мисли и сентенции, чрез конкретни действия.

Но в живота има много неща, които са полезни без да ги смятаме за прекрасни (например облеклото, предметите, с които си служим, домашни животни). Има чаши, които са само полезни, а има и такива майсторски произведения на приложните изкуства, които са и полезни, и прекрасни; някои чаши и съдове пък са само прекрасни и служат единствено за украшение. При създаването на литературните произведения съществуват тенденции да се акцентира само върху полезното – с оглед на идеологическото въздействие и общественото предназначение – в резултат на което се стига да схематизъм; подобни тенденции са израз на краен утилитаризъм; има и обратни случаи, при които пълното игнориране на необходимостта от "полезност" води до формалистично и самоцелно творчество. При пълноценните художествени произведения, дори и когато се разработват интимни теми или пейзажни картини, винаги се имат пред вид човешките вълнения, хуманното, облагородяването на душевността – в последна сметка: човешкото развитие.

Балзак е казал, че "красотата това е добре облечена истина". Това изказване много задълбочено подчертава вътрешната връзка между прекрасното и истинското. Разкриването на жизнената правдивост, насочването към най-важните истини за живота, е една предпоставка за пълноценно творчество. И тук имаме пред вид не всички дребни истини (например истината, че столът е здрав...), а съществените закономерни прояви на човека и обществото. Освен това

истината е по-рационална, в прекрасното тя е "облечена", както се изразява Балзак, т.е. има естетическа определеност.

Най-после прекрасното е близко и има сходни черти и с приятното, защото доставя радост, вътрешна удовлетвореност, наслада, предизвиква възторг. Тук също има прилики и разлики. Интересно е набелязал някои от тях още Платон, който говори, че "прекрасното е приятното, което се изпитва чрез зрението и слуха", а вън от неговите предели е "приятното в други усещания – в ядене, пиене, в това, което се отнася към Афродита" и пр.... В литературните произведения се пресъздават различни жизнени явления – някои от тях са грозни, ужасни, страшни, възприемането им не е приятно, и въпреки това пресъздаването им в художествено произведение може да утвърди прекрасното и естетическия идеал. Обратно съществуват пък литературни произведения, които са много "приятни" за четене, занимателни са, но нямат нищо или почти нищо общо с прекрасното, защото са повърхностни, несериозни, не разкриват съществени проблеми.

В човешкото общество прекрасното е свързано с обичта към хората, към народа, към родината, към потиснатите и онеправданите от цял свят, свързано е с омраза към експлоататорите. То намира ярка изява в героичното и в саможертва в името на прогресивни обществени идеали. Различните жизнени проявления на прекрасното намират сложно и богато превъплащение в изкуството. В литературните творби прекрасно е хуманното, правдивото, когато то се претворява художествено пълноценно, когато съдържанието и формата са в единство. Например в стихотворението на Хр.Ботев "На прощаване" естетическата категория прекрасно намира пълен и богат израз. Тя се съдържа в борческо-революционните концепции на стихотворението, в готовността за саможертва и подвиг в името на родината, в чувството и разбирането за дълг, в отричането на тиранството, във възвишения образ на лирическия герой,

в единството и съвършенството на замисъла и изпълнението. Прекрасна е дори смъртта в името на народното щастие и добруване, която лирическият герой вижда във въображението си като предполагаема възможност - така е представена тя, с елементи на идеализиране, с оглед на цялостната естетическа оценка, като тук определено изпъква връзката между прекрасното и трагичното. Прекрасни по своята съдържателност са картините на народната радост от възможната победа, разкриващи мечтите и вярата на героите, с ярките и колоритни описания на борците "лични юнаци", със "саби змии на кръстът", напети в революционните си дрехи (тук красивата външност е в хармония с цялостната определеност и подсилва изявата на прекрасното), бодри и смели, подобни на онези "левове златни", които красят челата им. Всеки момент от творбата показва прекрасното в устремите на възрожденските дейци. Особено богато изпъква краят, където е подчертана пълната безкористност на борбата; тук прекрасното има както дълбокопатриотична, така и етична основа. Картините и съдържателните насочености на творбата са предадени с уместна тоналност, с богат език, който има народностна основа, с вдъхновен и ритмично разнообразен стих.

В природата възприемането на прекрасното се проява във връзка с представите за хармония, симетрия, пропорционалност в тонове и очертания, във връзка с емоционалното отношение към пейзажа. Нерядко природата предизвиква по-сложни чувства и мисли - философски, патриотични, пантеистични и др. Те намират отражение и в литературата. Разликата между прекрасното и красиво в обществото, както и в литературата е качествена, същностна; в природата обаче тази разлика е степенна: прекрасното е по-висока степен на красивото. В случаите обаче: когато то предизвиква възвишени размисли, свързани с човешки живот , с родината и нейната участ се проявяват елементи на качествено различие.

В творчеството на Иван Вазов има много мотиви, при които наблюдаваме сложна връзка между възхищението от природата и обичта към родината.

В развитието на литературата наблюдаваме различни примери, при които прекрасното се изявява разнообразно и богато – нерядко в съчетание с трагичното и дори с комичното, както е в романа "Дон Кихот" от Сервантес. В тази бележита творба прекрасното е в идеала, в благородните подбуди, в честните и искрени намерения, в стремежите към хубавото и към премахване на страданията. В изявите на главния герой Дон Кихот са показани много възвишени чувства и цели – героят защищава бедните и страдащите, бори се срещу потисниците, срещу несправедливите действия и отношения в обществото. Средствата му обаче са анахронични, несъстоятелни, те водят до резултати, които са дълбоко комични. Дон Кихот не гледа с очите на нормален човек, защото е заслепен от влиянието на рицарските романи, стреми се да подражава на рицарството във всяко отношение, а то е отживяло вече напълно своето време: одеждите, постъпките и ритуалите на рицарите са напълно остарели. Изпъква и трагичното несъответствие, трагичната болка по неосъщественото и разочарованието от невъзможността да се унищожи злото. Ние съчувствуваме на героя, когато той се бори срещу грозното и търпи крах.

В тази творба определено изпъква връзката между прекрасното и трагичното, комичното, героичното, между възвишеното и трагикомичното, които са сложно органически преплетени и обединени в едно цяло. От тези естетически категории най-близко до прекрасното е в ъ з в и ш е н о т о, изпъкващо с външната си сила, мащабност и внушителност, която е в съответствие с вътрешната качествена положителна определеност, и въздействува мощно, непреодолимо. В романа "Дон Кихот" подобен облик имат именно идеалите, вложени в подтекста на повествованието, и изразяващи хуманните

позиции на Ренесанса, с огромния размах на неговите титанични устреми.

В литературата на миналото има много примери, при които прекрасното изпъква косвено, в позицията на писателя, в неговия хуманистичен поглед, в мечтите му по светлото и съвършеното в противовес на изобразяваната действителност, изпълнена с несправедливости.

Марксистко-ленинските схващания за прекрасното намират най-последователен израз в произведенията на писателите социалистически реалисти. В тяхното творчество се предават стремежите на трудовите хора към осъществяване на комунистическото общество, към извисяване на човека, към сближаване на мечтите с действителността - като висша степен на прекрасното и възвишеното в живота и в човешките отношения.

Прекрасното има различни аспекти и за него може да се говори много. Но за пълното му оценяване и усвояване не е достатъчно само логични интерпретиране. Необходимо е то да се почувствува, да се обикне и съпреживее. Именно такъв смисъл имат думите на Г. Флобер. На поставения въпрос "що е прекрасно", той откликва така: "На тоя въпрос има само един отговор: прекрасното е прекрасно"...

Естетическата категория т р а г и ч н о е свързана с тъжни и мрачни чувства, породени от нещастия и страдания, от болки и ужаси, при една позитивна оценка и позиция, утвърждаваща прекрасното. Тук изпъква връзката с естетическия идеал, макар че тази връзка обикновено се проявява комплицирано и завоалирано, косвено.

Понятието първоначално възниква във връзка с литературния вид трагедия - в древна Гърция; самият термин се оформя във връзка с празненствата в чест на бога Дионис.

(буквално трагедия значи "песен на козли" - изобразявани са митологичните вярвания за Дионис с изпълнение на тъжни песни от хора, преоблечени като козли, наподобяващи едно от превъплъщенията на бога).

Безспорно обаче като естетическа категория трагичното се проявява и в живота, в човешките отношения, в жизнените конфликти, които намират отражение в литературата - винаги личи обективната основа. То не е само субективно и резултат на творческо интерпретиране, както твърдят някои теоретици-идеалисти. Докато отначало трагичното възниква и се ıроявява творчески във връзка с трагедията, по-късно го ›виждаме оформено пълноценно и в други литературни видове, в които се среща и до днес - във всички литературни видове, които не са изцяло хумористични. В произведенията на фолклора от най-дълбока древност се наблюдават проявления на трагичното, като отражение на човешка участ, на потиснатите човешки стремежи, на човешките страдания по пътя към съвършенство. Все пак и до днес трагичното намира най-пълен и ярък израз именно в трагедията, като драматически вид, който сложно съчетава богати тоналности, с идейни и философски концепции за живота и обществото.

В развитието на човешкото общество и на изкуството представата за трагичното не остава една и съща. В античността то се свърза с вярванията в боговете и висшите сили, които властвуват над човека и налагат императивно своите норми. В древна Гърция, където възниква най-напред разбирането за трагичното и трагедията, тази естетическа категория е била разглеждана като конфликт между отделни личности и волята на боговете, като своеобразен частичен бунт срещу ограниченията, налагани от властвуващите божества, който винаги завършва с крах за отделната личност и който показва неизменността и стабилността на утвърдените закони, обречеността на човека и неговата слабост - в унисон с митологич-

ните представи на античното общество. Наред с този основен конфликт се трактуват и проблеми, свързани със стремежите на хората за самоутвърждаване и извисяване, за отхвърляне на преградите, поставени пред човечеството в неговото развитие. В немалко ярки творби на древногръцката литература се представя стълкновение, което се дължи на борба срещу ограниченото, консервативното и антихуманното. Например, в "Прикованият Прометей" на Есхил героят се противопоставя на Зевс и на неговата воля, защото иска да помогне на хората - подбудите му са благородни и хуманни. Усилията му обаче претърпяват крах, тъй като боговете са всесилни и волята им, колкото и да е ретроградна, е могъща и ненарушима. В "Антигона" от Софокъл също така благородните подтици, човечното начало се сблъскват с традиционните изисквания и представи, с консервативните принципи и при този конфликт се стига до нещастие и смърт.

Още в древна Гърция се разработват сложни и богати проблеми на трагедията и трагичното. В своята "Поетика" Аристотел разглежда задълбочено и проникновено същността и структурата на трагедията. Той се спира и на въпроса за нейното въздействие, като в гл. VI въвежда понятието "катарзис" (буквално - очистване). При възприемането на трагедията и на трагичното, според теоретика, зрителят изпитва афектите на ужас и състрадание, които след това оказват "катарзис" върху него. Точно какво разбира Аристотел под това понятие е трудно да се прецени, тъй като е изгубена тази част от поетиката, в която вероятно са включени разяснения. Поради това са разработвани много теории, които обясняват същността на катарзиса; има тълкувания в нравствен смисъл - очистването е едно възвисяване на духа, облагородяване и насочване към доброто; правени са също така обяснения в хедонистичен дух, в медицински смисъл, както и в чисто естетически план. Въпреки противоречията в

многобройните трудове, посветени на този въпрос, несъмнено е преобладаващото разбиране за естетическо-етичното въздействие на трагичното, което предизвиква силни чувства на страх и състрадание у зрителя и след това го обогатява психологически, очиства неговия дух, преобразява го нравствено и го подтиква към благородни дела, дава му ясна представа за доброто и злото, за вината и невинността, освобождава го от заблужденията му и освежава емоционалния строй на неговата душевност.

В римското общество трагичното се свързва с предопределеността на съдбата и с опитите да бъде коригирана тази вездесъща предопределеност, да се направят отстъпления и активни противодействия. През Средновековието за трагични се смятат такива прояви и събития, които са в духа на християнската религия - свързани са с вярвания в чудеса и свръхестествени сили. В жития и драматични творби ("мистерии" и "миракли") се изобразява животът на светци, които живеят "праведно" и страдат в името на религиозните идеали, жертвуват се за тях.

В епохата на Ренесанса решително и на нова качествена основа се обогатяват човешките разбирания за естетическите категории и особено за трагичното. Ясно се очертава неговата конфликтна социална основа. Разбира се, че то е резултат на противоречивите борби и търсения в обществото, израз е на стремежите към справедливост и свобода, към възтържествуване на доброто, хуманното, прогресивното, на научните знания и култура. За постигането на тези хубави стремежи не са назрели благоприятни обществени условия, съществува ограниченост както в облика на социалния строй, така и във връзка с потискащи и пречещи фактори - господствуващи класи, експлоатиращи сили, тиранични властници, поради което стремежите не могат да бъдат осъществени и хората, борещи се за тях, загиват.

В едно свое изказване Енгелс много убедително и богато говори за трагичното стълкновение между "исторически необходимите изисквания и практическата невъзможност за тяхното осъществяване". Ясно е, че до трагични събития се стига поради липсата на създадени условия за осъществяването на прогресивни пориви, които са свързани с известна необходимост в определен исторически момент, но няма възможности да бъде променено старото, да бъдат наложени нови форми на живот, тъй като закономерностите на развитието имат свои закони, своя логика и последователност и тъй като силите на реакционното са все още могъщи.

Така или иначе ясно е, че естетическата категория трагично най-определено и категорично се изявява във връзка със социалното, хуманното, етичното. Тя е обществено пълноценна и целенасочена с оглед на естетическия идеал, израз е на прогресивни стремежи, на чувства, мисли и вълнения, които са свързани с живота на народа или на прогресивни среди от него, с надеждите за бъдещето. От естетическо гледище не всяко нещастие и дори не всяка смърт са трагични. В това отношение в обикновения живот във всекидневното общуване понятието се тълкува и преценява малко по-различно: нерядко ние чувствуваме като трагично всяко страдание или неблагополучие (в личния живот, в работата или в учението...).

Всъщност при възникване на трагичното се поражда особена естетическа реакция: ние изпитваме съчувствие и състрадание към тези, на които се е случило нещастие, по повод на неблагополучията им; изпитваме болка, протестно чувство, понякога дори гняв, съпреживяваме понесените нещастия в унисон с представата за идеала, за прекрасното и възвишеното в човешкия живот, за нарушеното равновесие между положителното и отрицателното. В този смисъл трагичното винаги има по-широк отклик - в етичен или социален план, то никога не е затворено в тясноличното. Ние страдаме

във връзка със смъртта на наши близки, но това в преобладаващите случаи е свързано с естествени закони на човешкия живот и не може да има широко отражение. Когато умират или загиват реакционери и тирани, за техните близки това е нещастие и "трагедия", но от гледище на общественото развитие, от гледна точка на народностните и прогресивнокласовите позиции това не е трагично.

С други думи казано, трагичното е такава естетическа категория (и в живота, и в изкуството), при която големи страдания, нещастни събития и особено смърт на един човек или на много хора са свързани с прогресивни или положителни стремежи и предизвикват дълбоко съчувствие, представляват ярък пример. В различните проявления на трагичното са възможни и по-сложни случаи, при които страданието е свързано с личност, в която положителното не се проявява на преден план, или се проявява в минимална форма и степен (в някои случаи изобщо не изпъква), но все пак трагичното се очертава с сложния конфликт, в рязкото стълкновение, като косвено също така вниманието се насочва към естетическия идеал.

В литературните произведения често се описва смърт, която не е трагична, която ние посрещаме с радост и облекчение - като справедливо възмездие, като възможност за освобождаване или частично отбягване от страданията. Например в "Под игото" на Вазов още в началото се разказва как Кралича убива двамата турци във воденицата. От естетическа гледна точка тяхната смърт не е трагична, тъй като обликът на самите герои е свързан с грозното и отвратителното, носител е на крайно отрицателни качества и прояви.

В разнообразието на литературните произведения и особено в трагедиите се рисуват много герои, в характера на които се въплътява трагичното и има голяма сложност, драматичност. Те се назовават трагични герои.

На тях почти винаги са присъщи силни устреми, извисеност в чувствата и поривите, монументалност в подбудите и философските размисли за човека, съдбата, обществото. Те се представят с известно хиперболизиране от страна на писателите, особено се акцентира на техните вълнения и страсти, извисяващи се над всекидневното. Образите им се очертават колкото като образи на живи човешки характери, толкова и като символи на човешко поведение, на обществени и общочовешки категории. За трагичните герои са характерни и контрастите, резките преходи в психологическите състояние. Нерядко силните чувства и страсти подтикват тези герои към постъпки, които нарушават равновесието, внасят дисонанси и дисхармония в установения ред, предизвикват конфликти и напрегнати състояния, положения, събития. Всичко това води и към трагичната развръзка. Трагичните герои не могат да стоят мирни, спокойни и тихи... Затова над тях като че ли има някаква обреченост, подобна на обречеността от съдбата в представите на античните народи. Те загиват и не могат да не загинат - поривите им ги тласкат към непримиримост, към противопоставяне, което причинява и гибелта им.

В трагедиите на Шекспир има много примери на трагични герои, които влизат в борба, в резултат на която се стига до трагично стълкновение между старото и новото, между консервативните прояввления на феодализма и новите идеи на Ренесанса. Особено характерен облик има Хамлет, герой на едноименната трагедия, в която е изобразен остър, катастрофален сблъсък. Този герой има нови хуманни стремежи, благодарение на които вижда безправието на старото, вижда гнилото в обществото, сред което живее, неизброимите страдания. Той жадува да премахне несправедливостта и насилието. Неговите борчески устреми са свързани с мъчителни колебания и раздвоение, със сложни търсения във философски план, със съмнения, плод на влиянието на старото (което е все още

силно и господствува), както и на непълната изявеност на новото, на липсата на категоричност и завършеност в новите устреми; сложната душевност на героя е резултат и на вътрешна противоречивост на характера и личния духовен свят. Героят не може да се приспособи към съществуващото, той вижда неговата нестабилност и непригодност, но не може да намери и целесъобразен път, разрешение на вълнуващите го проблеми. Силите на тираничното начало са още големи, съществуващите условия пречат на героя. И той загива в борбата със старото и отрицателното, със злото и грозното. Гьоте пише за този герой на Шекспир, че той прилича на "дъб, посаден в скъпоценна ваза, която може да държи само нежни цветя: - корените на дъба се разстилат и вазата се пръсва..."

Най-характерните трагични герои са с положителна цялостна определеност. Но има и друг тип трагични герои, които са носители на отрицателни черти и прояви. И в подобни случаи те са представени като личности, в облика на които има нещо необикновено, ярко и силно. При гибелта им ние също така изпитваме известно съчувствие - в съответствие с трактовката на писателя и с оглед на яркото в характера им, с оглед на потенциалните им сили, на евентуалните им, макар и нереализирани проявления, които биха могли да бъдат хубави, ползотворни за хората. Подобни трагични герои се изобразяват в някои трагедии на Шекспир като "Макбет" и "Отело", в историческата хроника "Ричард III" и др. В драмата "Иванко" от Васил Друмев главният герой Иванко е трагична личност. В него преобладава негативното: силната му жажда за власт го води до престъпления и несправедливости. Смъртта на героя е възмездие за отрицателните му постъпки. Но все пак ние съжаляваме, че у героя не се е развило хубавото, пълноценното. Иванко е представен като силна личност, с положителни воински качества и те биха могли да бъдат насочени в полза на народа, в героични прояви. Това

предизвиква огорчение и скръб у нас, както и известно съчувствие поради обстоятелството, че силните страсти и алчността за власт тласка героя към престъпление и гибел - тези страсти сякаш се извисяват и властвуват над него, подобно на волята на боговете в древногръцките трагедии; чувствува се елемент на "обреченост" и "предопределеност", обуславяни от качествата и чувствата на героя.

В подобни случаи, когато се представят герои с негативни прояви и черти на характера, трагичното също така е свързано с естетическия идеал и прекрасното, които се изразяват не само косвено чрез отричане на позициите на главния герой, а и пряко - чрез действията и устремите на други герои, които се противопоставят на злото и които представят прогресивни сили, групи или категории, както и - в някои случаи - народа. Естетическият идеал проличава и в цялостното отношение на писателя, в неговите позиции, в неговото жизнено отношение.

Във връзка с проблема за трагичното и за трагедията е възникнала теорията за "трагичната вина". Тя е разработвана от мнозина теоретици и особено от Шелинг и Хегел. Според тази теория, която се явява в различни варианти, героите сами са виновни за своята гибел, защото те не се съобразяват с конкретните ситуации, със състоянието на обществото, с обстановката, не желаят да направят компромиси, да се приспособят. Те са подтиквани от силни страсти и чувства, които властвуват над разума и волята им, заробени са от тях и им се подчиняват. Според Шелинг трагичната вина е"вина без вина"... Героят от една страна е виновен, тъй като с проявите си нарушава равновесието, реда в света, който е традиционно утвърден; същевременно той е невинен, защото постъпките му, които са в противоречие с "обективната необходимост" не са проявление на неговата съзнателна воля; трагичният герой чрез действията си утвърждава своята свобода, но

гибелта му е заслужена, защото е нарушил установените норми. Чрез невинността на героя се предизвиква съчувствие, а чрез вината му - се създава представа за философски проблеми, за сложна противоречивост и драматичност, за стремежи и търсения. Такива мисли развива Шелинг в своя труд "Философия на изкуството".

Несъмнено е, че в тази теория има нещо вярно и характерно. В много случаи се наблюдават особености, които имат връзка с проблемите на трагичната вина. Същевременно неправилно е да се абсолютизират подобни постановки, неправилно е едностранчиво те да се прилагат по един и същи начин при най-разнообразните случаи, свързани с облика на трагичните герои. В разнообразието на проявленията понякога на преден план изпъква престъпното начало, свързано с грозното, ужасното и отвратителното, (както е например в хрониката "Ричард III"), в други случаи повече се проявява светлото и хубавото (както е в трагедията "Ромео и Жулиета" на Шекспир). Дори и тълкувани като "вина без вина" светлите и вдъхновени пориви на ренесансовите личности, които се противопоставят на старото и консервативното, макар и с драстично изявяване не е уместно да се преценяват като "вина" - подобно определение има елемент на негативна оценка. Това още повече се отнася за трагични герои, у които на пръв план изпъква борческото, революционното, героичното начало.

Трагичното може да има безброй превъплъщения. Освен силните личности към трагичните герои причисляваме и потиснатия в класовото общество, измъчван и задушаван "малък човек", към чиято участ проявяват състрадание и болка мнозина писатели реалисти и критически реалисти, особено Гогол и Чехов. У нас Елин Пелин представи облика на този ограничен и беден духом герой, притискан в бюрократичната машина, принизен в поривите и стремежите си (например в разказа "Печена тиква"). Положението на подобни герои е трагично,

тъй като тяхната участ дава представа за сложни обществени явления, свързани с безправие и експлоатация, с антихуманност.

Най-типичните трагични герои са представители на прогресивни обществени класи и групи. Но има и такива герои, които са изобразени като раздвоени между различни социални тенденции, те изживяват дълбоки противоречия. Някои от тях са свързани с господствуващите реакционни класи. Въпреки това те изпитват угризения, имат колебания, люшкат се от една страна към друга и не могат точно да определят симпатиите си. Раздирани от конфликтни и кризисни състояния, те виждат много страни от процесите, произтичащи от новото в обществото, но не могат да намерят сили и възможност изцяло да се причислят към него. Типичен пример на героиня от този тип е Ирина от романа "Тютюн" на Димитър Димов. Нейната участ е трагична, тя постепенно върви към деградиране. Отначало в облика й преобладава светлото, положителното (връзка с народните среди); по-късно преминаването към средите на капиталистическите магнати, тютюнопроизводители и търговци на тютюн, постепенно я променя. Хубавото в нея се затлачва, погубва се, налага се упадъчното. Тя става играчка в ръцете на капиталистите - дори при търговските сделки. В последна сметка - тя е жертва на това общество и тук е най-определено трагичното в облика й. Значение има и обстоятелството, че Ирина докрай запазва частица от етичното и хуманното си отношение, вижда положителното в новото, което идва, но то е далечно на същността й. Ние изпитваме съчувствие и състрадание към тази героиня, защото скърбим за погубеното хубаво, благородно и ярко в характера й.

В произведенията на литературата трагичното намира израз и при представяне на група от хора, които загиват. В развитието на човешкото общество е имало и има различни форми на експлоатация и робство - положението на експлоати-

раните винаги е трагично. Те често се борят за премахване на експлоатацията и несправедливостта. Но поради липса на подходящи обществени условия делото им не успява. В "Записки по българските въстания" Захари Стоянов представя трагичната участ на хиляди въстаници - борци срещу робството и потисничеството - които загиват за благото на народа си. В тези случаи трагичното се слива с героичното и патриотичното.

В изкуството и литературата има много примери, при които се обединяват и съчетават в едно цяло противоположни тоналности. Представянето на трагичното не означава непременно песимизъм. Често то определено е свързано с оптимистичното; смъртта на героите не поражда униние, а предизвиква вяра в близката победа, в силите на народа, в тържеството на справедливостта и човечността, на прогресивните идеали.

Най-категорично и ярко трагичното се съчетава с оптимистичното в произведенията на социалистическия реализъм. Проявява се една "о п т и м и с т и ч н а т р а г е д и я" - по станалото нарицателно название на една драматична творба от съветския писател Всеволод Вишневски. В творби с подобни контрастни съчетания се изобразяват герои, борци за нов свят, за комунистическо общество, които са готови да се жертвуват за щастието на народа и работническата класа. В много произведения на съветската литература и на нашата съвременна литература се представя смъртта на герои, които загиват в епоха, когато вече са назрели условията за осъществяване на прогресивните стремежи, когато става напълно възможно реализирането на "исторически необходимите изисквания". Гибелта на тези герои показва временен момент в борбата, частичен неуспех. Самите герои нерядко загиват със съзнанието и разбирането, че тяхното дело ще бъде продължено и доведено до победен край, че то скоро ще възтържествува напълно, че идеите, за които са се пожертву-

вали, не могат да бъдат унищожени. Затова в подобни произведения наред с елегичното и конфликтно тревожното има и една свежа оптимистична струя, произтичаща от героичното, има извисяваща и мобилизираща тоналност.

Понякога оптимизмът се долавя като извод, като подтекст, като намек - може дори и пряко да не е въведен в творбата, а само да се съдържа във въздействието, оказвано върху читателя, както и да се налага като внушение във връзка с известни социални проблеми, стремежи и домогвания. Например в "Йохан" на Хр.Смирненски тоналността е героична и елегична, настроението е борческо, но и тъжно в съответствие с трагичните събития, които се рисуват. Тонът до края на творбата не се променя - преобладава елегичното настроение. Финалът е определено мрачен и трагичен - особено с образа на плачещата жена, която напразно очаква мъжа си, измъчвана от мъчителни предчувствия и кошмари. Но оптимизмът на творбата е в борческото и героичното начало, както и в изразената вяра, че "веч бий дванайсетият кобен час", близка е победата, че "от всяка капка кръв ще бликнат нови хиляди борци" - това говори за несломимостта и неудържимостта на революционния процес, както и за приемствеността в борбата.

Чрез показване на трагичното писателите се домогват до правдиво разкриване диалектиката на човешката душа, в която няма само бяло или черно, а има сложни нюанси. Творците на словото вникват в същността на човешкото развитие и на взаимоотношенията в обществото, където светлите празници се редуват с поражения и неуспехи, макар и временни или частични.

*

К о м и ч н о т о е естетическа категория в много отношения противоположна на прекрасното и трагичното. Но в сложността на естестическите проявления често то се преплита и синтезира с другите категории. Стига се и до сложно

съчетаване на трагично и комично - при така нареченото т р а г и к о м и ч н о, една междинна естетическа категория, органично съчетание на противоположни тоналности, при която се постига двойнствено емоционално-естетическо съпреживяване. Тази естетическа категория се наблюдава например в много от сцените на "Дон Кихот" от Сервантес. Като четем това бележито произведение, ние нерядко се смеем на комичните ситуации, в които попада главният герой, и едновременно изпитваме съчувствие към болките и страданията му, към несполуките и трагичните развръзки на неговите добри намерения.

Чрез различните форми на комичното в литературните произведения писателите осмиват и изобличават отрицателното и грозното, като същевременно косвено утвърждават хубавото, прекрасното, благородното и хуманното. Те винаги изхождат от естетическия идеал, от разбирането си за прогресивното развитие на човечеството.

Понятието и терминът комично възникват в древна Гърция (също както и терминът трагично) във връзка с празненствата в чест на бога Дионис и с наченките на комедията като литературен вид (буквално комедия значи "песен на веселяци"). Като естетическа категория обаче комичното се проявява във връзка не само с комедията,,а и с различни други литературни видове. В литературната диференциация и класификация има литературни видове, които трайно са свързани с тази естетическа категория: фарс,водевил, мюзикъл, епиграма, хумористично и сатирично стихотворение, анекдот, памфлет, фейлетон. Има видове, които са антикомични: елегия, ода, балада, епопея, отчасти трагедия (в трагедията може да има отделни елементи на комично, както е например в "Хамлет" на Шекспир и др., но основната тоналност е далеч от комичното). Останалите литературни видове се проявяват двустранно: и като хумористични, и като нехуморис-

тични. Особено често се наблюдава тази двойнственост в романите, повестите, разказите, новелите и др.

Когато четем литературни произведения, в които се представят комични събития и образи на герои, ние най-често се смеем. С м е х ъ т е естическа реакция, която показва нашето отношение към изобразяваното, в унисон с отношението на писателя. Комичното обаче не може да се отъждествява със смеха, въпреки близостта и вътрешната връзка в преобладаващите случаи между тях: има и смях повърхностен, безсмислен, глупав, породен от външни несъответствия, от случайни произшествия или от физически недъзи - при него не изпъква комичното като естетическа категория. "Няма нищо по-глупаво от глупавия смях" е казал римският поет Катул. Не ще и съмнение, че формите на комичното не само нямат нищо общо с глупостта и празнотата, но те винаги имат по-дълбока осмисленост, плод са на мъдрост. Разкриват се отношения с обществен смисъл, с етично и хуманно значение: често зад смеха се крие голямо обобщение, поставят се сериозни проблеми. Има и такива форми на комичното, които не предизвикват смях, а възбуждат чувство на протест, на болка, възмущение и гняв.

Както и другите естетически категории, комичното също не е откъснато от класовите борби и противоречия в обществото. То е форма за атакуване преди всичко на старото, реакционното, отживялото, консервативното, ретроградното. Маркс пише, че човечеството се прощава с миналото си, смеейки се..*. В "Маминото детенце" Любен Каравелов осмива и изобличава остро чорбаджийската класа, която е свързана със старото и отмиращото, която спъва развитието на обществото. Описанието му не е безобидно смешно, а е дълбоко осмислено и целенасочено във връзка с демократическата идеология на прогресивните обществени среди у нас преди Освобождението.

Разбира се, не бива да смятаме, че винаги когато се отрича старото и грозното се използуват формите на комичното; изобличаването в подобни случаи може да се осъществи и чрез друг подход: с трагични, драматични събития, с болка, с гняв, с протест, с революционно отношение. При някои от формите на комичното също наблюдаваме гневно и протестно чувство, както и силна болка - като предпоставка на изразяване, свързани с езиковите средства, с известно заостряне и хиперболизиране на образите.

Чрез комичното може да се изобразяват и представители на прогресивни класи и обществени групи. В такъв случай подходът е специфичен: говори се със симпатия, с обич или с двойнствено отношение, при което се изявява на преден план положителното. Например в "Андрешко" Елин Плени представя героя си Андрешко с дълбоко съчувствие и чувство на симпатия, с леко осмиване на слабостите му, които са свързани с някои чудатости и своеобразни проявления - слабостите са незначителни, човешки, не изпъкват като нещо отрицателно, те произтичат от остроумието на героя, от неприспособимостта му към установеното; показано е и моралното превъзходство на героя над другия герой на разказа - съдия-изпълнителя, който е носител на старото и реакционното и е изобразен изцяло в отрицателна светлина, с подчертаване на комичното в облика му. Комичното се проявява и в демонстрираното отношение към съдия-изпълнителя, който сатирично е изобличен от писателя. В разказа "На оня свят" Елин Пелин също така добродушно и с обич осмива някои черти и прояви на дядо Матейко (особено склонността му към пиене), но общо взето, отношението му е подчертано положително. При други примери новото се изобразява с остро критично отношение или със сложно двойнствено отношение, при което изпъква на преден план отрицателното - когато новото е потенциален носител на големи недостатъци, крие в себе си противоречия и дисонанси. Така е в "Бай Ганьо"

на Алеко Константинов, особено във втората част на книгата, когато героят се проявява на родна почва и е показано прякото му участие в политическите борби и домогвания. Тук представяните герои са предимно от средите на новата буржоазна класа – нова в края на миналия век (макар че изобразяваното явление е по-сложно – в него има и национални особености, както и някои общочовешки проявления, свързани с простащината и самодоволството на парвенющината). Новата през описваната епоха класа е дълбоко противоречива, тя се налага с груби и порочни методи, с нахалство и експлоататорска безочливост, с долни средства и похвати. Представителите ѝ се изявяват с черти от старото еснафство и реакционното чорбаджийство, превъплътени и преобразени при новата обстановка. Алеко Константинов правдиво и ярко ги изобразява и заслужено ги изобличава без компромис.

Комичното винаги е свързано с някакви противоречия, с нещо несъответствуващо, проявяващо се странно, неочаквано, причудливо, парадоксално и дисонансово. Мнозина теоретици на миналото са установявали тази особеност на естетическата категория и са набелязвали редица характерни сблъсъци на противоположности, при които се поражда комичното. "В историята на естетическата мисъл, пише съветският естетик Юрий Борев, комичното се характеризира като резултат от контраста, от "разногласието", от противоречието: между безобразното и прекрасното (Аристотел), нищожното и възвишеното (Кант), великото, важното и нищожното (Липс), нелепото и разсъдителното (Жан-Пол Рихтер, Шопенхауер), образа и идеята (Хегел), автоматичното и живото (Бергсон), нецenното и претендиращото за ценност (Фолкелт), необходимото и свободното (Аст, Шютце), безкрайната предопределеност и безкрайния произвол (Шелинг) и т.н." Изказвани са и становища за противоречие между старото и новото, между съдържанието и формата, между действието и неговите резултати. Подобни противоречия при

комичното действително се наблюдават - обаче за правдиво характеризиране на категорията е нужно да ги имаме предвид в тяхната съвкупност, а не поотделно. Често при формите на комичното се е осмивала глупостта. Създадени са много афоризми за глупостта и нейните последствия. Например: "Старите глупци са по-глупави от младите" (Ларошфуко), "Едно от най-големите бедствия на цивилизацията е ученият глупак" (Карел Чапек), "Да се родиш глупак, не е срамно, срамно е само да умираш глупак" (Ремарк). В своите теоретически съждения за комичното Чернишевски дори обобщава следното: "Областта на всичко безвредно-нелепо е глупостта, слабоумието. Затова глупостта е главният предмет на нашите насмешки, главният източник на комичното" ("Възвишеното и комичното").

Представянето на комичното е свързано с изобразяването на човешки характери, в които има нещо несъобразно, нелогично, нарушаващо представите ни за нормално човешкото. В комедията "Тартюф" от Молиер комичното се постига чрез различни средства и способи - чрез речта на героите, чрез остроумни реплики и съждения, чрез неочаквани ситуации и сблъсъци, чрез действия - но основното въздействие се осъществява чрез изграждане характера на главния отрицателен герой - Тартюф. Молиер осмива и изобличава неговото лицемерие, което се базира върху противоречието между външното привидно и дълбоко фалшиво благочестие и действителната същност на героя, която е грозна и отвратителна. Осмяна е човешката глупост, изразяваща се в прекалена доверчивост, и неспособност да се види очевидното - истинската същност на героя и на неговите проявления.

Може да обобщим, че к о м и ч н о т о е естетическа категория, при която се осмиват и изобличават слабости и противоречия, най-често се атакува отживялото, вредното и лошото, като се предизвиква смях или протестно чувство, гняв и негодуване чрез остроумни способи и средства;

комичното в изкуството се основава на комичното в действителността, което се гради върху сблъсъка между противоположни форми и същности; чрез разголване и дискредитиране на негативното се дава косвено представа за идеала.

Комичното се постига по разнообразни пътища. Най-често проявленията му са свързани, както вече посочихме, с комични герои, в облика на които има някакви противоречия и алогичности, странности, увлечения и крайности, съществени слабости и пороци - глупост, невежество, маниакалност, простащина, алчност, скъперничество, егоизъм, стремеж да се постигне величие и издигане без качества, кариеризъм, прояв-ления на бюрократичност и др. Комични герои са например Бай Ганьо от едноименното произведение на Алеко Константинов, Санчо Панса от "Дон Кихот" на Сервантес, ред герои на Молиер и др.

Писателите се стремят да създадат в творбите си (не само в комедиите, но и в други литературни видове) и комични ситуации, при които има неочакван сблъсък, изненадващо действие, контрапункт в сюжета (свързан с обрати и ходове в противоположна посока), внезапна среща със сложни последици, случайности и непредвидени перипетии. Подобни комични положения има в "Дон Кихот" на Сервантес - например битката с вятърните мелници. Комично е и положението, когато Бай Ганьо гони килимчето си, когато върши "геройства" в банята и др.

Комичното се осъществява и чрез особените езикови форми, чрез репликите на героите, чрез начина, по който те говорят (така нареченият "езиков хумор). Използува се о с т р о у м и е. Чернишевски така характеризира това проявление на комичното: "Същността му... е неочакваното и бързо сближение на два предмета, които всъщност принадлежат към съвършено различни сфери на понятия и са сходни само по някакъв особен случай, по някаква черта, наистина

много характерна, но изплъзваща се от обикновения сериозен поглед. Но простото остроумие само играе с това свойство, иска да блесне, докато насмешката иска да бодне, да уязви; в простото остроумие има дори малко от чисто комичното, в него има повече веселост и непринуденост на ума, в него няма гордо презрение; истински комичното е принадлежност на насмешката..." ("Възвишеното и комичното"). Една английска мъдрост казва, че краткостта е душата на остроумието. Това е вярно и точно - при него винаги има синтезираност и недоизказаност, загатване. Проявява се също така известна частична парадоксалност (с непривично причудливо съчетаване на разнородни елементи), често има и хиперболизации. Зад външните деконструиращи елементи се крие мъдрост - и това са случаите на най-пълноценно изразено остроумие. Има и обратни случаи, при които липсата на оригиналност и дълбочина се прикрива с остроумни изразни съчетания. "Което е плитко в сериозна форма, може да бъде дълбоко в остроумна (Лихтенберг"

При езиковия хумор сложно се организират словесни съчетания с игра на думи, с особени хиперболи, метафори и сравнения (с неочаквано свързване на далечни представи), с диалектизми и варваризми (например естетическата функция с комично значение на турските думи в "Бай Ганьо" от Алеко Константинов). В "Тартюф" Молиер постига езиков хумор чрез пресилените "благочестиви", а всъщност дълбоко лицемерни излияния на главния отрицателен герой, които са в пълно противоречие с делата му, както и с хапливите реплики на Дорина и други герои.

В разнообразната жизнена говорна практика, във фолклора, а по-късно и в личното творчество са се оформили различни степени и проявления на комичното.

Най-ниската степен е л е к и я т х у м о р. При него героите или явленията се осмиват сравнително леко, безобидно, добродушно. Изображението винаги предизвиква

смях, винаги има остроумие, което не обижда. Поставят се въпроси, насочени към етичното, към личните качества и недостатъци, към бита и човешките отношения. Слабостите, които се представят, не са особено съществени - могат да се поправят или пък и да не се поправят, няма голяма вреда. Например в началото на "Маминото детенце" с лек хумор Л.Каравелов предава спомени от родината си, от казанлъшката гюлова ракия, от казанлъшките "миловидни ангелчета" и пр. Изразено е весело, жизнено настроение; бегло се загатва за някои действителни слабости, а вниманието е насочено към "слабости", които са човешки увлечения.

Пример на лек хумор е следната сентенция на Ларошфуко: "Да бъдеш млада, но грозна, е толкова утешително, колкото да бъдеш красива, но стара...".

По-висока степен на комичното е и р о н и я т а. При нея се използува полуприкрита насмешка. Изразяваното съдържа два основни смислови пласта: един привиден, чрез който се говори сериозно, утвърждават се качества и особености; вторият, допълнителен смислов пласт, разкрива същинското отношение, чрез което обектът се осмива или отрича. В сравнение с лекия хумор иронията е винаги по-остра, по-бодлива, понякога - нараняваща; в тази насока може да има различни степенни проявления. Американският критик Едвин Уипъл още през миналия век е казал, че "иронията е оскърбление, облечено в дрехите на комплимент". В тази мисъл образно и с полюсно акцентиране се набляга на двойнствеността, която е характерна за иронията; тя обаче може да не се прояви точно като оскърбление, а може само леко да осмива; също така има форми на иронизиране, при които се прави комплимент, но има и други вариантни проявления - при тях само се говори сериозно. Действителното отношение изпъква от контекста и често се проявява веднага; то проличава и от характерната за иронията интонация. Например следните сентенции са

ironични по същество, макар че двойственият смисъл се дешифрира непосредствено: "Тя приличаше на Венера Милоска: тъй стара и тъй беззъба" (Хайне), "Най-лесно е човек да престане да пуши. Лично аз съм преставал сто пъти (Бернард Шоу).

В първо действие на "Тартюф" от Молиер Дорина говори за госпожа Пернел следното: "Примерът е чудесен, тая госпожа е добра! Наистина тя живее като целомъдрена персона..." От следващите пасажи се разбира ясно ироничният подтекст: тази похвала е съвършено привидна - Дорина обяснява, че госпожата е станала благочестива при напредналата си възраст, а преди това не се е отличавала с "пламенно усърдие" в тази насока... Изразът "пламенно усърдие" също е типичен за иронията със съзнателното хиперболизиране, макар и изказано в смекчаваща негативна форма. Както е често при иронията, и тук има много неща, които са загатнати, недоизказани, изразени половинчато. В трета сцена на трето действие от същата комедия репликите на Елмира, отправени към Тартюф, почти винаги са иронични и това става ясно от цялостното отношение на героинята към лицемера, както и от описваните ситуации.

В "Бай Ганьо" от Ал.Константинов срещаме ред иронични изрази и пасажи. Например: "И наистина нозете му не представляваха най-подходящия модел за Аполона Белведерски. Шарките на чорапите му бяха се отпечатали на кожата - и без това нечиста и обрасла" Или: "Аз нямах кураж да преведа буквално скромното желание на бай Ганя; то би турило в голямо затруднение берберина: лесна работа ли е с помощта на бръснач и на гребен да оприличиш едного хем на Наполеона III, хем на Хумберта! И кого?" Тук иронията най-определено се изразява в думите "скромното желание" - техният смисъл се опровергава от следващите пояснения.

Остро изобличителна степен на комичното е с а т и р а т а. При нея се критикуват слабости, които са осъществени и общественоопасни: те трябва да бъдат не поправени, а отстранени, дори и с унищожаване или нараняване на носителите им. Героите се представят от писателите с резки и груби, обидни изразни средства, нерядко слабостите им се хиперболизират и обобщават. В основата на изобразяването има чувство на гняв и омраза, смехът е на втори план. По такъв начин предимно чрез формите на сатирата е представен образът на Тартюф в комедиите на Молиер. В седма сцена на пето действие напълно е свалена маската на лицемера и за всички е ясен истинският му лик. Чрез думите на Оргон е изразено и отношението на автора към Тартюф; тук особено характерни са обръщенията "злодеецо" и "разбойнико". Сатиричното отношение проличава ясно в показване постъпките на Тартюф, чиято подлост и безчестие са неизмерими, хиперболизирани и абсолютизирани от автора с черти, които обобщават качествата на цяла обществена категория – лицемерното духовенство.

В "Бай Ганьо" от Ал.Константинов почти цялата втора част, в която се представя политическата дейност на героя, с безкрупулност и хамелеонство, с бруталност и невежество в журналистиката и организирането на избори, представлява сатира. Майстор на сатирата в нашата литература е Ст.Михайловски, който остро и съкрушително рисува порядките в буржоазната държава, нараняващо отрича корупцията и безчестието, при които се върви "от развала към провала"... Сатирични произведения има и Хр.Смирненски – например "Приказка за стълбата". Обобщаващият афоризъм на Бърнс – "И с ордени, и с ленти пънът си остава пън" – е сатиричен по облик.

Висша степен на комичното е с а р к а з м ъ т. При него смехът почти напълно отсъствува – изобличава се остро нападателно, язвително, злобно, докрай безпощадно, с пълно отрицание. Хиперболизира се грозното, доведено дори до

абсурдни форми. В творбата на Хр.Ботев "Патриот" има ироничнi пасажи, като цяло се проявява сатирично отношение, но има и моменти на сарказъм; особено характерен е финалът "изяда си и месата"... В "Бай Ганьо" от Ал. Константинов типично саркастични пасажи има в главата "Бай Ганьо прави избори": "Дивата орда от пияни изверги нахлу в двора на училището. Боже! Колко грубост, колко арогантност, колко тъпа свиреност в тези изпъкнали кръвясали очи, в тези бабаитски движения, в тези провокаторски погледи!..."

Комичното има различни други форми и средства, чрез които се постига въздействие. Хумористичният п а р а д о к с се характеризира с остроумие, при който осмиването е върху основата на смислово противоречие, с алогични елементи, при които има взаимно отричане, несъвместимост и неочакваност на проявлението. Например: "Нищо не ме привлича повече от работата: мога с часове да седя и да я наблюдавам" (Джером К.Джером), "Никога не отлагай за утре онова, което може да свършиш в други ден", "Да не се прави нищо - това е много тежък труд" (Оскар Уайлд), "Луди има навсякъде, дори и в лудниците" (Бернард Шоу).

К а л а м б у р ъ т представлява изразно съчетание, при което има игра на думи, използува се двойнствен смисъл, с намеци, които са остроумни. Често в подобни случаи се употребяват омоними или различни значения на една и съща дума. Във фейлетона "Как ще си умра млад и зелен" Хр.Смирненски използува каламбур чрез близките по звучене думи "катар" и "катър". А ето и пример за каламбур чрез омоними: "Да отидем в кабинета и да поем за здравето на кабинета" (из оперетата "Веселата вдовица").

П а р о д и я т а е подход на трансформиране, при който едно произведение или един стил се изменя в комичен план, с привидно имитираща адаптация. Осмиването може да е насочено към концепциите на определен писател, към

неговия стил и подход, или пък към странични особености и фактори (като конкретната творба е само повод). Пародия е например стихотворението "Отечество любезно" от Елин Пелин (по стихотворението със същото название на Вазов). Характерни са пародиите на Сергей Румянцев по творби на различни поети. Ето първите стихове на някои негови пародии: "Ден денувам - дирен от жандари...", "Помниш ли, помниш ли прежната власт...", "Разбойници, вий в черен блок се сбрахте...", "Поклон пред тебе, Кръстьо, създание жандарско", "Само ти, блокарино, наплашен...", "Аз искам да те помня все такъв..." и др. В случая има съвсем определено насочване към актуални политически проблеми.

Разнообразните форми на комичното са мощно оръжие в класовите борби, те подпомагат прогресивното социално и хуманно развитие. В съвременното социалистическо общество комичното е силно средство за борба с реакционното в капиталистическите страни, както и за борба със срещаните нередности, остатъци от миналото. "Истинският хумор е пълен докрай с мъдрост" - пише Марк Твен, Като отричат проявяваните слабости, писателите утвърждават новото и хубавото, разчистват неговия път и му осигуряват още по-стабилна почва.

Чрез комичното, чрез хумора и сатирата се атакуват и разголват елементите на гнилото, паразитното и разяждащото. Днес е нужно да се критикува от нови позиции, със съвременно разбиране и извисен марксистко-ленински поглед. В нашето общество хуморът и сатирата не са изолирани творчески прояви. Те са неразривно свързани с патоса на нашия социалистически строй, където огромно значение има критиката и самокритиката. Същността на комичното днес е във връзка с важни проблеми, които са в духа на новото в обществения живот и ратуват за неговото обогатяване. Имало е има неразбиране за задачите на хумора и сатирата, за

тяхната специфика. Известно е, че при сатирическите образи има елемент на хиперболизация - като художествен способ. Този елемент, както и склонността да се преувеличава и драматизира при възприемане на комичната заостреност, нерядко е водел към тълкувания в смисъл, че рисуваните образи имат универсален обхват - засягат и хубавото, жизненото, преобладаващото в нашата действителност. Това е неоснователно, когато недостатъците се изобличават и осмиват чрез градивно разбиране и оценяване, с прогресивен патос и вяра в бъдещето на народа.

Разкриването и осмиването на слабостите подпомага извисяването и активизирането на положителните сили в обществото ни, насочени към светлината и красотата.

СЪЩНОСТ И СТРУКТУРА НА ЛИТЕРАТУРНАТА ТВОРБА

Марксистко-ленинската литературна теория разглежда художествената творба като една цялостна даденост, като живо съчетание от разнородни и често противоречиви елементи, споени помежду си. В основата на всяко истинско произведение лежи творческа концепция. Писателите изразяват ред мисли, настроения, идеи - целенасочени и организирани по особен начин. Те си поставят за задача да предадат чрез живо образно слово впечатления от действителността, да насочат вниманието към нея чрез едни или други средства. При творческия процес замисълът на твореца не остава един и същ, постепенно се менят и използуваните външни похвати,съчетания, словесно-ритмични форми. След продължителната творческа работа в зависимост от много разнообразни условия и фактори произведението приема определен облик, оригинален и неповторим вид. В процеса на работата концепциите на писателя се доуточняват, детайлират, изясняват, обогатяват - повече или по-малко се променят. В литературната творба има две основни страни: съдържание и форма. Между тях не съществуват строго определени граници; забелязва се взаимно преплитане и сложно проникване на тези основни компоненти, единият преминава в другия, те са неразделно свързани в установено и неизменно единство. В литературознанието по тези въпроси се говори отдавна - много теоретици в миналото са писали за двата най-важни компонента на литературното произведение, правени са изследвания за особеностите им. В това отношение са допускани и увлечения, с неправилни преценки и тълкувания. Съвременната естетика най-задълбочено разкрива взаимозависимостта и съотношението между форма и съдържание. Преда-

деното в литературните произведения винаги има своя първооснова в живота, гради се върху конкретни жизнени наблюдения и впечатления, претворени по законите на художественото слово. Всяко истинско изкуство е правдиво отражение на съществени страни от действителността, от живота на обществото. Това отражение не е пасивно и механично. Безспорно важно значение има и отношението на творческата личност, която подбира едни или други представи и асоциации, премисля, дооформя ги, служи си с творческа измислица, конструира и организира цял един нов самостоятелен свят от претворени с художествената реч разнообразни факти и явления, които се основават на съществуващия външен свят, на обективната действителност. Никога претвореното не е плод единствено на творческата индивидуалност, на субективни виждания, преживявания и прозрения, без основа в действителността, както неправилно твърдят мнозина идеалисти.

Съдържанието на художествената творба - това е претворената от художника чрез словесно-образни съчетания действителност, показваща оценката му за някои страни на живота и човешките отношения, неговите представи и преживявания, идеите му, разкрити по специфичен, художествен начин. Към него спада вътрешното, същественото в произведението - това, което се предава, внушава, съобщава. Формата пък е външното, обликът, очертанията; тя е сложна творческа съвкупност от всички художествени средства и способи на езика, композицията, жанра и стихотворната структура, взети в тяхното органическо единство и разкриващи определено съдържание; отделните изразни средства са целенасочени и свързани с другите средства и способи. Всяко произведение има предметно-външни страни, но с тях не се изчерпва формата; дори някои от тях нямат отношение към художествената специфика (например хартията, очертанията на книгата, особеностите на печата и др.).

Най-същественото за художествената форма е свързано непосредствено с езиково-образното изграждане на самото литературно произведение, чрез което по един или друг начин се изразява съдържание. Дори и в най-външните страни на формата има съществен елемент. "Не бива да се забравя за съдържателността на самата конструкция, структура".[1]

Съдържанието и формата се проявяват във всяка частица, във всеки израз, във всеки елемент на произведението, в отделното словесно съчетание, дори в отделната дума. Чрез изразите и думите се предава определен смисъл, характеризира се нещо и същевременно те имат конструкция, звуково оформление, специфично съчетание на отделни елементи, продължителнос начало и завършек, интонация и пр. При по-задълбочено анализиране на литературната творба се наблюдават сложни явления. Често е трудно да се определи кое е "външно" и кое е "вътрешно". В литературното произведение всяка дума има конкретно смислово значение в зависимост от мястото ѝ в контекста, от съотношението ѝ с другите изразни форми.

Като изтъкваме сложното преплитане на формата и съдържанието, тяхната дълбока връзка и взаимосвързаност, не бива да си представяме, че те са тъждествени или абсолютно неразграничими, дори и в абстракция - както твърдят някои съвременни изкуствоведи. Ако приемем, че тези основни компоненти са неразграничими, то тогава би трябвало да отхвърлим самите понятия и термини. Може би така ще бъдем улеснени? Имали ли са основание теоретиците, които са въвели това условно разграничение, изкуствено ли е то?

Известни са в съвременната теоретическа литература схващанията на някои автори, според които делението на съдържание и форма е неуместно, тъй като то "дихотомизира"

---

[1] Г.Д.Гачев и В.В.Кожинов - "Содержательность литературных форм", сб. "Теория литературы",М.,1964, изд."Наука".

(разполовява) творбата и опростено представя същността й. В книгата си "Структура художественного текста" Ю.М.Лотман се отнася критично към "дуализма на съдържанието и формата". Авторът се противопоставя на елементарното разделение, при което идейното съдържание и художествените особености се разглеждат отделно. Той търси съвършено различен подход, който би предпазил от подобна едностранчивост. Същевременно Лотман не взема пред вид, че при традиционните изследвания на литературните произведения има и друг подход - пълноценен, при който двата основни компонента не се анализират откъснато. В аргументацията си Ю.Лотман привежда известното изказване на Л.Н.Толстой за идеята на "Ана Каренина" и изтъква, че големият писател "необикновено ярко е посочил, че художествената мисъл се реализира чрез "сцепление" - структура и не съществува вън от нея, че идеята на художника се реализира в неговия модел на действителността"[1]. Дори и да не вземаме пред вид структуралната терминология, която няма нищо общо с казаното от Л.Н.Толстой, несъмнено е, че тук теоретикът твърде произволно адаптира мисълта на големия писател, съобразно със своите предпоставени тези. По-нататък Лотман изтъква, че "идеята не се съдържа в каквито и да е дори удачно подбрани цитати, а намира израз в цялата художествена структура. Изследователят, който не разбира това и търси идеята в отделни цитати, е подобен на човек, който след като узнава, че домът има свой план, започва да руши стените в търсене на местата, където планът е вграден. Планът не е вграден в стената, а е реализиран в пропорциите на сградата. Планът - това е идеята на архитекта, структурата на зданието е негова реализация. Идейното съдържание на произведението е структура. Идеята в изкуството е винаги модел, защото тя пресъздава образа на действителността. Следователно вън от структурата художествената

[1] Ю.М.Лотман - "Структура художественного текста",М,1971,с18

идея е немислима. Дуализмът на формата и съдържанието трябва да бъде заменен с понятието идея, реализираща се в адекватна структура и не съществуваща вън от тази структура".[1]

Част от твърденията на автора са безспорни. Наистина идеята не бива да се търси в отделни пасажи, наистина съдържанието и формата не бива да се откъсват. Но това не значи, че те не съществуват и трябва да бъдат заменени с идея и структура. В желанието си да изтъкне цялостта на литературното произведение Лотман стига до твърдението, че "идейното съдържание на произведението е структура". В същото време той причислява към структурата всички компоненти на литературното произведение, в това число и ред граматични форми, повтарящи се гласни и съгласни и пр. По такъв начин идейното съдържание се обезличава и принизява, нивелират се първостепенни и второстепенни особености. Противопоставяйки се на механичното разкъсване на съдържанието и формата, Лотман стига и до откъсване на външните особености на структурата от съдържанието. Той определено твърди, че "в последна сметка целта на изучаването на всяка знакова система е определянето на нейното съдържание"[2](к.м.). В системата на Лотман и на други привърженици на структуралния метод насочването към съдържанието много често е именно само в "последна сметка". По такъв начин се следва един формален подход, при който вниманието се съсредоточава към дребни, незначителни, второстепенни и третостепенни особености, които не докосват същностните проблеми на литературата и литературната творба. Често се извеждат в закони отделни частни явления, при които се търсят случайни примери. Така например Лотман счита, че в изкуството се проявява "постоянна тенденция към формализация на съдържателните елементи, към тяхното застиване, превръщане в щампа, към пълен пре-

---

1 Пак там, с.19.
2 Пак там, с.47.

ход от сферата на съдържанието в условната област на кода"[1]. Като аргументация на тази теза се привежда само един пример - изображението по египетските храмове, където раждането на фараоните се представя в строго повтарящи се епизоди и сцени. Действително в изкуството има особености, при които може да се наблюдава преход от съдържанието към формата и обратно, но проявленията са много сложни и не може да се абсолютизират едностранчиво.

Виждаме, че опитът да се разглежда литературното произведение вън от "дуализма" на съдържанието и формата, не довежда до ползотворни резултати и не подпомага правилноно разбиране за литературната същност. Марксистко-ленинската литературна теория се противопоставя на механичното разграничаване между съдържанието и формата, но утвърждава целесъобразното им анализиране. В случая теоретическите принципи се градят върху наблюдения от творческата практика, която показва, че подобно деление има основание в много отношения. Основателността най-ясно се проявява, когато е нарушено единството и съответствието между двата основни компонента в определена литературна творба. Нарушаването може да бъде в две посоки - поради подценяване или пренебрегване на едната или на другата страна в произведението. Това се забелязва при формалистичните или социологичните увлечения, както и при липсата на художествено майсторство или при недостига на жизнени наблюдения. Има литературни произведения, в които определен автор се стреми да претвори богат жизнен материал, той предава интересни наблюдения, разкрива характерни детайли, идеите му са ценни, нови, оригинални, свързани с чувства, мисли и внушения, но всичко това се въвежда в тъканта на произведението като

---

[1] Пак там, с.25.

суров материал, писателят не умее да организира езиково-образните съчетания, да подбира свежи и оригинални изразни форми, да си служи с голям запас от думи, да им придава подходящо за случая музикално-интонационно звучение, да намира уместни композиционни решения, да детайлира характерите и психологическото им уплътняване. С други думи - не е успял да постигне завършена художествена реализация на своя замисъл. Не може да се приеме, че съдържанието в подобна творба ще бъде пълноценно, художествено завършено. Липсата на подходяща форма налага своя отпечатък и на съдържанието; чувствуваме, че възможностите на автора да изрази това, което има като необработен материал в своето съзнание, са сковани, погледът му е ограничен, мислите не са предадени пълно и ясно,в някои случаи се изявяват оголено, без образна организираност. Несъмнено е обаче, че още по-сериозни са недостатъците на формата, когато тя е подценявана при едностранчиви социологични увлечения или при принизено умение. Не са редки и случаите, когато в предаденото съдържание има нови, интересни страни, но за разкриването му са използувани остарели средства и похвати, както и една цялостна конструктивна система с вътрешна противоречивост, несъответствуваща на същностните елементи. При подобни примери също се чувствува частично различие между формата и съдържанието;и в самото съдържание също се наблюдава противоречивост - новото се свързва по един неуместен, чудноват начин с нещо отживяло по своя облик, и по атмосферата си. Има и случаи, при които е постигната система от нови, оригинални средства, докато предадените мисли са стари, известни, съдържателният пълнеж на творбата е беден. Например повечето поети-символисти в много свои творби акцентират върху формата, търсят особени ефекти, любуват се на собственото си умение да боравят с изразни съчетания, с ритмични нюанси, пренебрегват същностните елементи. Тук

се наблюдава частично отделяне (в абстракция) на съдържанието и формата; обаче външното формално изграждане също така не може да се утвърди като напълно завършено и богато. Дори и най-малката незрялост на единия основен компонент се отразява и на другия. Освен това несъответствията могат да бъдат разнообразени в зависимост от конкретните особености, които само в крайния си резултат се свеждат към двойствената цялост на съдържанието и формата. При завършеното художествено произведение всички елементи са в сполучливо единство, в съответствие, в хармония.

Единството на творбата не трябва да се схваща в абсолютен смисъл, то винаги е повече или по-малко относително, тъй като не е в човешките възможности да се изгради съвършена цялостна образна система, абсолютно точно и неповторимо обхващаща всички отделни страни на произведението по един единствен начин. Литературната творба не е механизъм, в творческата дейност са възможни увлечения, временни хрумвания, дори капризи, които придават специфичен индивидуален облик на отделните емоционално-действени потоци. Постоянните поправки, които извършват големите майстори в различни пасажи на творбите си, говорят определено, че техните търсения не стигат лесно до определен завършек, и че окончателното оформление на произведението в преобладаващите случаи не е абсолютна граница, след която не са възможни никакви нови детайлирания. Немалко са случаите,когато някои писатели на нов, по-висок етап от своето развитие след продължително време са се връщали към свои стари творби и са им придавали значително по-различен вид или са правели частични поправки. Дори и вмъкването само на отделни нови изразни съчетания винаги променя частично основното съотношение на компонентите в творбата, понякога предизвиква нарушаване на предишното съотношение в цялостното

относително единство, довежда до ново разположение на "силите". Човешкият език не е в състояние да постигне точно покритие на всички наши представи, мисли, импулси, чувства и вътрешни движения, които пък, от своя страна, не са точни копия на външната действителност. Поради това напълно възможни са допълнителни уточнявания в литературното произведение, в образното му изграждане, още повече, че художественият език е по-условен от разговорната реч, от научната и публицистичната реч, поради своята иносказателност.

Относителното единство на съдържанието и формата не е окончателно доказателство за художествена цялост. Непълноценно съдържание би могло да бъде изразено със "съответствуваща" му непълноценна форма. Единството е достойнство само при наличието на идейно-художествена съдържателност, на цялостна осмисленост, с богати концепции и способи. При обща правилна постановка на същностното и формалното изграждане известни частични несъответствия не винаги са компроментиращи за облика на творбата - тя пак може да бъде убедителна, художествена. За цялостното положително въздействие влияние оказват жизнеността и силата на съдържанието, красотата и обагреността на формата, която в отделни моменти може и да не е намерила пълноценна съзвучност на идейно-смисловата същност.

При преценката на завършеното произведение определяме съдържанието като основно в двойствената цялост, защото то разкрива концепциите на писателя, то направлява мислите и действията на хората в една или друга насока. Несъмнено е обаче, че за изграждането на произведението много съществена роля играе и формата. Самото съдържание ще има сила и изразителност, ще бъде най-пълно изявено, ако се постигне новаторска и богата форма. В завършените художествени произведения отделните изразни средства са целенасочени и свързани с останалото. Те детайлират и изясня-

ват съдържанието, дооформят емоционално-интелектуалната атмосфера, засилват общото въздействие. Грижата за формата обаче не бива да се проявява самоцелно, не бива да се превръща в система от външно-ефектни похвати. Вниманието на писателя трябва да се насочи еднакво и към съдържанието, и към формата. Важно значение има преди всичко това, което трябва да бъде предадено, внушено от автора. Невъзможно е да се изгради оригинална и ярка художествена форма, без новаторски търсения в същностното, духовното, идейно-нравствено значимото.

Като имаме пред вид сложната взаимовръзка между съдържание и форма, не бива да забравяме, че тяхното разделяне е в същност условно в много отношения - всяко произведение е едно единно цяло, жив, творчески изграден организъм. Хегел, който много се е занимавал с въпроса за облика на художественото произведение, разглежда диалектически сложността на литературните компоненти и тяхното взаимоотношение. Въпреки идеалистическите си концепции, той прави редица интересни наблюдения, преценки, догадки и анализи на съдържанието и формата. Той ги разглежда в сложно взаимодействие. Хегел анализира отношението между същността и формата, между формата и материята, между формата и съдържанието, говори за вътрешна и външна форма, проявяващи се различно и пр. По такъв начин произведението се преценява в неговата многостранна изява като живо съчетание от разнородни елементи. Разбира се, въпросът не е само в броя на основните компоненти, които се посочват - възможно е да се набележат много различни категории и степени в организацията на литературната творба и при това да се тълкуват ограничено и догматично; в такъв случай обликът на творбата също така ще се обясни схематично и едностранчиво. Въпросът е правилно да се разбира интеграцията в произведението, сложността на творческите прояви. Чес-

то едностранчивостта на догматизма насочваше, а понякога и сега насочва към такова анализиране, при което не се вижда разнообразието и богатството от похвати и компоненти, само частично се засяга същността на явленията, като се използуват повърхностни формулировки. В подобни случаи често се допускат грешки поради "механично пренасяне закономерностите на развитието при някои форми на надстройката или закономерността на развитието в природата върху изкуството"[1].

Както правилно отбелязва А.Триполски в цитираната студия, някои автори не вземат достатъчно под внимание спецификата на изкуството и когато разглеждат формата и съдържанието на художествените творби, изтъкват такива особености, каквито се наблюдават при анализиране качествата на предметите и явленията. Такъв подход безспорно е неправилен. Винаги трябва да се вземат пред вид особените закони, по които се изграждат литературните произведения. Нужно е да се преценяват съществените различия между действителните предмети и явления, от една страна, и художествените творби, от друга страна - които са духовни рожби на писателите, резултат на емоционални и интелектуални проникновения, сложно съчетание от помисли, преживявания, подбуди, предадени чрез езикови изразни средства.

До различни и противоречиви схващания при анализиране на съдържанието и формата се стига поради абсолютизиране на някои философски постановки, на които се търси точно покритие и при разнообразните творби на изкуството. В подобни случаи в една или друга степен съдържанието на художествената творба се отъждествява с обекта на изобразяването, т.е. с действителността. Дори и когато се има пред

---

1 А.Трипольский, Диалектика содержания и формы искусстве, сб."Литература и современность", Сов.писатель, М.,1959, с. 297.

вид претворената действителност, се вземат под внимание само основните закономерности и идеи. Не бива да се забравя качественото своеобразие и художествената специфика, която е свързана с "първоелемента" на литературата - словесния материал. Езиковите средства придобиват облик и художествена стойност като израз на определено, строго определено съдържание. Вън от него те съществуват като "художествени средства" само в абстракция, в тях може да има само потенциална творческа значимост. Винаги трябва да се има пред вид и сложният облик на оценката, която се прави в художественото произведение. Оценява се не само от гледище на обществено-политическите и класовите позиции, а и от гледна точка на личните позиции, свързани със специфичното виждане, с индивидуалната емоционалност, с тоналността, с условни и символни изразявания; вмъкването на фантастични образи в литературните произведения не е само особен похват, начин на изграждане, форма, а е и особено съдържание. Условността в художествената литература налага своеобразен отпечатък, внася особено внушение, поетична атмосфера, която е различна от прякото пресъздаване на действителността. Нужно е също така да се вземе под внимание и друг вид оценяване - емоционалното и етично-хуманното отношение, психологическото проникновение, които в крайна сметка не са откъснати от общественополитическите присъждания, но не винаги са свързани пряко и цялостно с тях. Винаги в литературата се дава израз на едни или други съждения, мисли, вкусове и преценки, на едно или друго отношение - както на обществото, класата, групата, така и на личността, на индивидуалното съзнание и чувстване. Често обаче те са само подтик и в творбата не се проявяват конкретно и определено.

Пълноценният литературен анализ предполага и осмисляне на единството между субективно и обективно, при

съотношението на съдържание и форма. Понякога се стига до разкъсване на тези противоположни страни в тъканта на литературното произведение. При някои крайни социологични увлечения, както и при частично проявление на социологичния подход, се отъждествяват в една или друга степен и форма обектът и художественият образ, който го отразява, или пък се отъждествяват нашите идеи с идеите на писателя и се говори по проблеми, които са вън от смисъла и насочеността на конкретното произведение, като светогледът на автора се коригира и извисява; в други случаи се отъждествява субективното намерение на писателя с крайния творчески резултат, тълкуван от съвременна гледна точка, търсят се преднамерени тези в пейзажните изображения, в интимната лирика, ценят се творби само по идеологическите им особености и пр. Крайно неприемливи са и обратните крайности, при които се дава израз на субективистични представи за литературната творба, пренебрегва се и се подценява идеологическият смисъл, формалистично се утвърждават само външни особености, без разкриване съдържателната страна на художествените образи.

Многостранна и многобагрена е литературната творба - такъв трябва да бъде и анализът. Проблемите на съдържанието и формата, на художествената образност ни интересуват с оглед съотношението на различните творчески компоненти, на сложната система от способи и същностни елементи. Цялостният подход не е в противоречие с възможността да се изследват и отделните елементи на съдържанието и формата, различните особености на конструкцията и езика. Според преобладаващите схващания към съдържанието на литературната творба се причисляват идеята и темата, а към формата - езикът, композицията, жанрът, техническите средства (метриката в лириката). Различни мнения има за сюжета - повечето автори поддържат, че той трябва да бъде отнесен към формата, но

има и становища, че трябва да бъде отнесен към съдържанието. Съществува и компромисно мнение, според което сюжетът е преходно явление от съдържанието към формата. Различията в мненията се обуславят от различно тълкуване на самото основно понятие, от насочване към различни страни - в един случай се набляга повече на организиращото начало, а в други случаи - на съдържателното: събития, действия, прояви, характери.

Много интересно е гледището по този въпрос на Г.Л. Абрамович. Като излиза от единството на съдържанието и формата, той не набелязва постоянни техни определители, а счита, че основните елементи на творбата могат да се причисляват към една или друга негова страна съотносително. Един и същ елемент по отношение на една страна в произведението представлява форма, а по отношение на друга - съдържание. Авторът пише:

"Нужно е да се има пред вид относителността и съотносителността на понятията съдържание и форма в художествената литература. Това, което в съотношение с едни елементи на художественото произведение изпъква като съдържание, в съотношение с други се осмисля като форма.

Така в отношение към идейното съдържание на романа "Майка" сюжетът на това произведение изпъква като една от формите за разкриване на съдържанието."

И след това:

"В същото време сюжетът на "Майка" съвсем не е само способ за изразяване на съдържанието, а е и самото съдържание (тези връзки, противоречия, симпатии, антипатии и въобще взаимоотношенията на хората, историята на израстването и организацията на този или онзи характер, тип, за които като за съдържание на сюжета говореше самият Горки). Предаването на всичко това се осъществява с различни композиционни начини и средства на художественото слово. Но на свой

ред и тези последните също така представляват от себе си не просто форма, а съдържателна форма; и за тях напълно се отнася положението за единство на съдържанието и формата в художественото творчество, където невъзможността да се отдели едното от другото се обяснява с това, че в художественото произведение съдържанието не съществува вън от формата".[1]

Несъмнено в това становище има рационално зърно. Отделните елементи на литературната творба имат и организираща, и съдържателна страна, те спадат и към формата, и към съдържанието - и изобщо не могат точно да бъдат категоризирани. Безспорно е, че тяхната качествена определеност се мени в зависимост от съотносителността с други елементи - но и това е също така твърде общо и не може строго да се категоризира и квалифицира, без да се изпадне в схематизъм. Същевременно добре е да се предпазваме от някои крайности. Не бива да се стига до нивелиране на функциите и особеностите на отделните елементи в творбата. Колкото и общи особености да имат те, колкото и тясно да се преплитат съдържанието и формата, все пак несъмнено е, че има такива елементи, които съществено се различават по своята функция и по своето място в произведението, по отношението си към основните му компоненти. Може ли да приемем например, че такъв елемент на творбата като стиховата организация или още по-конкретно - само римата, се свързва така тясно със съдържанието, както например темата или идеята? Естествено е, че не може. Съвсем ясна е принадлежността на метриката предимно към формата, макар че тя не е напълно безразлична и към съдържанието. Тази констатация може да се направи независимо от това каква съотносителност би могла да се предположи.

---

[1] Г.Л.Абрамович - Введение в литературоведение, М., изд. "Просвещение", 1965, с. 46.

Ако само общо изтъкнем, че елементите на творбата спадат и към формата, и към съдържанието и са тясно преплетени, неотделими, ще стигнем до унифициране на различните особености, до невярно и еднообразно представяне, до схематизиране. Съотносителността правдиво обяснява диалектическото многообразие в литературното произведение само ако се основава на нещо конкретно определено, закономерно - иначе тя може да доведе до релативистично тълкуване на особеностите, до пълен произвол в квалификацията и категоризацията на главните елементи в творбата.

Вярно е, че различните елементи на художественото произведение спадат и към съдържанието, и към формата; няма такъв елемент, който би могъл да се отнесе изключително към едната от тези две основни страни на произведението. Но вярно е също така, че всеки елемент има свой преобладаващ акцент - по някои особености той се отнася повече или към формата, или към съдържанието. Няма такива елементи, които да са изцяло преходно явление - т.е. да се числят еднакво и към двата основни компонента. Очевидно е обаче, че има такива елементи, които са по-типични за съдържанието (или за формата) и други, които не са толкова типични - основната им същност е в съчетание и с противоположни елементи. Преобладаващият акцент не е неизменна определяемост, в някои случаи той може да приеме нов облик, възможни са различни преходи и изменения - до пълно преминаване в отделни частни случаи към противоположния преобладаващ акцент, в зависимост от различните образни съчетания в произведението. Тук роля играят също така подходът и стилът на писателя. Най-общо казано, елементите на "форма" в литературното произведение са толкова по-подчертано определени, колкото по-условна е творческата изява. Колкото по-целенасочено с оглед на определени смислови елементи, близки до действителното, до реалното, се изгражда произведението

или дадена негова страна, толкова повече се очертава компонентът "съдържание". Но дори и в най-условните очертания при истинското изкуство не се губи напълно смисловата страна. При всички елементи на съдържанието и формата на преден план изпъкват езиковите способи, тъй като те са основата на всяко литературно произведение и без тях няма нито художественост, нито емоционално-образно и идейно внушение.

*

Мисловно-емоционалното отношение на писателя към действителността се предава по сложен път. Подборът на едни или други тематични компоненти вече говори за авторовите идейни предпочитания, за неговото разбиране и оценяване. Начинът, по който са осветлени събитията, също е показателен: проличава неразривната връзка между идеята и темата като елементи предимно на съдържанието. Изградените в литературното произведение събития и характери представляват художествени образи, създадени с езикови съчетания; тяхната първооснова е действителността. В проявеното отношение, в мислите и концепциите, които се изразяват, несъмнено има субективен елемент, но реалната първооснова има важно значение и при тях; те са отражение на обществените идеи и схващания, плод са на взаимоотношението между човека и заобикалящата го действителност. От всички елементи на творбата идеята и темата имат най-пряка връзка с жизнения материал и са в най-пряка зависимост от него. Същевременно в литературното произведение наблюдаваме сложно претворяване. Поради това винаги трябва да се прави разлика между обективна първооснова и художествено изграждане, между обект и тема, между обществени идеи и художествени идеи.

При обществените отношения наблюдаваме различни идеи: политически, социални, философски, етични, хуманни, религиозни и антирелигиозни и др. В литературните произведения тези идеи не само намират конкретен художествен израз, но те са свързани и с личните виждания и чувствувания на писателя с неговите симпатии и антипатии, със специфичния начин, по който той възприема нещата и реагира на света, с индивидуалното му светоусещане. Художествената идея е свързана и с емоционалното отношение, тя е "жива страст, тя е патос" (по думите на Белински). Тя няма логичен израз, не се предава чрез абстрактно-рационални изразни форми, а се очертава в много конкретни езикови образни и интонационни съчетания, в детайли и пр. Ясно е,че художествената идея спада предимно към съдържанието на творбата с внушението, на което тя е носител; тя добива цялостен облик чрез различните изразни и композиционни средства и така прониква във формата, във външните детайли, в тоналността и атмосферата на образната система. Особено в лирическите и лироепическите произведения значение за идейния смисъл имат и емоционалните изблици на автора, преките му мисловно-образни обобщения, които разкриват неговия зрителен и идеологически аспект, както и творческата му присъда над жизнените явления. Идеята не се изразява и не може да се изрази само с едно изречение, защото тя се съдържа в цялото произведение; тя не е отделна сентенция, не е логично оформен предпоставен тезис, а е извод, следствие от сложната система на образите,от развитието на отношенията и картините, които се рисуват. Дори и когато в някои творби има абстрактно-рационални изразни съчетания, философски и публицистични съждения, само те не са достатъчни да предадат идеята. Тя се съдържа във всички моменти на произведението, като ги споява и обединява; от това личи неразривната й връзка с формата и по-специално с компози-

цията - тя особено се съсредоточава в някои централни моменти, които са най-важни в тематично отношение. Художествената идея е една сложна съвкупност, диалектическо единство от мисли, схващания и оценки на писателя, претворени емоционално в образна форма, при специфичен художествен подход, даващи основна линия и определеност на творбата, в съответствие с цялостната ѝ духовно-естетическа същност.

Колкото по-богата, пълноценна и прогресивна е идеята, толкова е по-добре за произведението, толкова то ще въздейства по-силно и с широк отзвук - при наличие на художествено реализиране. За оформянето на идеите важно значение има светогледът на писателя - той е първоопределящ, той е функция и най-често е в пълно съответствие с внушенията в конкретното произведение. Възможни са и случаи на едни или други частични отклонения, при които влияние оказват жизнените наблюдения, творческият метод на писателя или специалната му творческа задача. Възможни са и по-сложни противоречия в рамките на светогледа, който е една сложна съвкупност от политически, социални, философски, етични и други идеи.

Несъмнено най-пряка връзка идеята има с конкретния жизнен материал, който се разработва - с темата, както и със специалната задача, осъществявана от художника. Насочването към един или друг кръг от жизнени явления, разбира се, съвсем не е случайно, то е в съответствие с авторовите интереси, търсения, склонности и идеологически позиции. Известна роля при творческия процес играят и някои актуални фактори - като общокултурни влияния през определена епоха, взаимодействие с други съвременни писатели, модни търсения. Тези фактори имат значение при оформяне на всички страни на литературното произведение.

Наченките на идеята трябва да се търсят още при творческия процес. Когато говорим за художествена идея

обаче ние имаме пред вид завършеното произведение, осъществения замисъл на писателя, имаме пред вид мисли, представи, оценки, обединени в едно цяло и намерили израз в характери и образи, в действия и прояви, в основата на които винаги има определен социален смисъл - политически, философски, етични или хуманни принципи. Но докато се стигне до такъв етап от творческата работа, се изминава дълъг път, при който постепенно се изясняват концепциите на писателя и той най-пълно разкрива своите позиции. В началния момент от творческата работа има близост между идеята и замисъла. Поради това често тези термини се отъждествяват. Това обаче е неправилно.

Замисълът е свързан с идеята, но той има предимно творчески характер, обусловен е в значителна степен от редица творчески задачи - на изграждането, на авторовата реч, на инсценирането, на диалога, на ролята, която играят лицата в действието. По такъв начин замисълът се отнася еднакво както за идеята, така и за темата, характерите, сюжета, особеностите на формата. Той е свързан изключително с творческия процес, и то предимно с началните етапи от него. Когато произведението е окончателно завършено, постигнатите резултати могат да ни покажат какъв е бил творческият замисъл на автора, но те вече характеризират творческата концепция на произведението - тя е обединяваща, разкриваща специфичната същност на творбата. Замисълът и идеята имат най-много допирни точки във връзка с единството на произведението, с неговата композиционна оформеност. Именно идеята осмисля, обхваща в едно цяло разнородните пластове на образната система, подчинява частното и особеното на общото и същностното. Мнозина теоретици и писатели са подчертавали необходимостта от монолитност на творбите, от смислова целенасоченост на действието или

на емоционалния поток. Балзак например пише:"Главният закон - това е единството на композицията; единството може да бъде в общата идея или в плана, но без него ще се възцари неяснота." Големият писател-реалист поставя изискване, което насочва, без да канонизира и обуславя, без да схематизира. Той допуска възможността единството да бъде само в общата идея, а това означава, че е напълно приемливо да се въвеждат герои от различни среди, в продължително време, при различни обстоятелства, със сложни взаимоотношения. Подобно изказване прави и Белински, който изтъква като много важно условие за драмата единството на действието, но допълва, че това трябва да се разбира в смисъл на "единство на основната идея".

Безспорно наличието на обединяващ емоционално-смислов център, на обединяваща идея е важно условие за художествената завършеност на литературната творба. Нужен е проникновен поглед за жизнените процеси, дълбоко познаване на живота. Идеята трябва да бъде ясна за писателя - в една или друга степен, във връзка с цялостното изграждане на произведението. "Без ясно разбрана идея - казва Салтиков-Шчедрин - художественото произведение е сбор от случайности и в него дори изкусно очертаните образи губят значителна част от цената си, понеже не съществува органическата връзка, която би обяснила участието в общата икономия на художественото произведение."

В творческия процес идеите възникват и се оформят постепенно, те често първоначално са само ненапълно осъзнати импулси, чувствувания, трудноуловими представи. В процеса на работата, чрез съзнателни усилия, чрез наблюдения и размишления писателят ги доизяснява, доизгражда. Идеята трябва да стане в една или друга степен ясна за самия автор. Писателите се стремят да направят верни обобщения, разкриващи характерни страни от живота; от друга страна, е нужно идеите, които се изразяват, да бъдат в хармонична цялост, един по-

следователен свят - без противоречия и непълноти. Това е трудно, тъй като идеите не се предават пряко, а в целия облик на литературните творби, във всички образи и отношения. Има и такива случаи - немалко - когато на писателя е общо взето ясна идеята на творбата, а тя не е ясна на читателите, дезориентира ги. Често неопределеността се дължи на маниерност, на изкуствено усложнение, на псевдооригинален подход. -

Идеята на литературното произведение трябва да бъде ясна, но в никакъв случай не бива да бъде прозрачна; не елементарно, не опростителски ясна, а богата, съдържателна, внушителна трябва да бъде идеята на творбата. Когато се изразява сложно, тя също може да бъде ясна. Ако елементарно се предава, ако авторът настойчиво, дидактично я разяснява и доразяснява на вече убедения читател по един и същи начин, тогава несъмнено се стига до тезисна натрапеност. Колкото по-богато е внушена идеята, толкова е по-добре за въздействието на творбата. Известни са безспорно и ред случаи, когато в произведението основната идея е сложна и с частична противоречивост. В подобни примери оценката трябва да бъде конкретна. Стихотворението на Вазов "Елате ни вижте" е с ярко прогресивна идея, с богата социално- политическа и хуманна насоченост; но забелязваме и противоречивост. Положителното в идеята е свързано с критичната оценка, с разкриването на социалните различия, с дълбокото съчувствие към бедните и експлоатираните. Същевременно в стихотворението поетът дава израз на илюзорните си надежди, че е възможно богатите да се "трогнат" от трагичното положение на пролетаризиращото се селячество и да подобрят участта му. Подобна идея говори за отвлечен хуманизъм, за неразбиране сложността на класовата борба и за наивни представи по отношение на капитализма. Тази противоречивост обаче не намалява силното въздействие на стихотворението, в което акцентът е върху изобличението, подсказано от правдата на самата действител-

ност.

Необходимо е идеята да обединява основните моменти в цялото произведение. Ала това нейно проникване във всички образи и ситуации трябва да бъде недоловимо за читателя, не е уместно ако той проследява движещата ръка на писателя, който го води като малко дете към намерението си. Подобно еднолинейно насочване често води до отрицателни резултати, до примитивизъм. Забележително е изказването на Енгелс, който предпазва от пресилено и грубо натрапване на идеите (в писмото си до М.Кауцка): "тенденцията трябва сама по себе си да произтича от положението и действието, без специално да се посочва..."

Наличието на ясни идейни позиции и на правилен светоглед е благоприятна основа за разкриването на онова трепетно зърно, на оня обединяващ и вдъхващ живот център, около който ще се разрасне идеята на писателя, неговото емоционално-мисловно създание, плодът на наблюденията и чувствуванията му. Изграждането на материала винаги става с известна цел, писателят трябва да има "какво да каже", да се стреми да изрази определена идея или система от идеи, които играят организираща роля в произведението.

Когато говори за единството на литературните творби, немският теоретик Баумгартен счита, че за постигането му е нужна пропорция на различните елементи, която определя съвършенството. Същевременно той предпазва от увлечението тази пропорция да се схваща в абсолютен смисъл, като схема. Изискваното единство според него не е привидно логическо единство, а то се обуславя от сложното съчетаване на усещаното и изобразяваното. Във връзка с това Баумгартен изтъква няколко основни елемента, които определят хармоничното съчетание и едновременно насочват към разнообразяване, отклоняват от схематично еднотипие; това са "богатството, широтата, жизнеността, яснотата, определеността, поетичес-

ката правда".

Очевидно е рационалното зърно в тези разсъждения - в тях личи стремежът да се разгледа разностранно въпросът за единството, връзката му с неговата противоположност - многообразието. От друга страна обаче, с това изказване се подценява важното значение на художествената идея. Баумгартен изхожда от усещаното и изобразяваното, като съвсем общо поставя и проблемата за "поетическата правда", без да подчертава връзката с жизнената правда и със светогледа на писателя. В същност без задълбочено разбиране на идеята като за осмислящ и обединяващ център, не може да се тълкува правилно литературната творба, нито въпросът за нейното единство, който не е свързан само с композицията. Характерно за ред формалистични и идеалистически схващания е подценяването на художествената идея, стремежът тя да бе обезличи или сведе до творческите задачи на писателите.

Ако произведението има качества и въздействува, непременно в него е постигната обединяваща обща идея. Но има различен тип идеи. Някои автори заимствуват познати обществени тезиси, постановки, принципи и ги развиват в произведението си. В такъв случай идеята е позната, несамостоятелна и не е конкретно свързана с образната система. Най-неприемливи са случаите, когато идеята е шаблонно преминаваща от едно произведение в друго. Задачата на талантливите художници на словото е да създадат оригинална, неповторима, самостоятелна и конкретизирана във връзка с определения жизнен материал идея - творческо откритие. Не е достатъчно да се даде пропагандирана идея - идея на нашето време изобщо, често "дежурно" явяваща се в много творби. Дори и да се претвори тя художествено, пак не би била пълноценна, ако няма и специфичен облик - с конкретизиране, с индивидуално звучене във връзка с особените характери,

образи, ситуации.

Неправилни са схващанията, според които всеки отделен момент на литературната творба трябва да бъде конкретно насочен към централната идея. Подобно изискване е уместно само по отношение на част от произведенията - предимно по-малките по размер лирически и епически видове. В по-големите творби също винаги има обединяваща идея, но не всичко е пряко насочено към нея. Например в романа в стихове "Евгений Онегин" от А.С.Пушкин са изразени много разнообразни по облик и съдържателност мисли, както и различни впечатления. Вмъкнати са и лирически отстъпления, които са само косвено свързани с основната идея (в I гл. в едно от тях се говори за Русо и Грим във връзка с чистене на ноктите, в друго - за крачетата на жените и баловете...). Така се характеризират страни от бита на средата, която се описва в съответствие с общия дух на произведението и атмосферата на обрисуването. Някои от отстъпленията се свързват по тон, по ироничната си интонация с общото.

При литературния анализ - особено при учебния анализ - често се прави опит да се формулира идеята на определено литературно произведение. Това е необходимо за по-задълбочено разбиране на съдържанието. Както и да се определя идеята, елемент на схематизация винаги ще има, тъй като в литературното произведение тя се изразява предимно в образна форма, във връзка с емоционалност, проявява се като страст и патос, докато при формулирането ѝ се използуват рационално-логически средства. Но схематизирането е толкова по-голямо, колкото по-стриктно и еднозначно се формулира основната мисъл на автора, която се представя за художествена идея на произведението. Нерядко се правят еднозначни дефиниции, които елементаризират емоционално-мисловното богатство на съдържанието. В същност във всяко литературно произведение (с изключение на най-малките по размери) има

не една идея, а няколко или много идеи. Основната идея е неотделима от допълнителните. Често зависи от възприемането и от възприемащите (във връзка с епохата, класовите позиции, личните вкусове и предпочитания), за да се прецени коя идея е основна. В някои произведения това е по-ясно и по-определено, а в други не е. В това отношение художествената литература показва голямо разнообразие. Има литературни произведения, в които основната идея на писателя е изразена повече или по-малко пряко, макар и в образна форма в определен пасаж или изречение. В подобни случаи нейното определяне е сравнително по-лесно. Например в баладата на Ботев "Хаджи Димитър" парадоксалният израз "тоз, който падне в бой за свобода, той не умира" несъмнено концентрира и конспективно обобщава идеята на произведението. Но това все пак не е цялостната идея - тя се разкрива в ред конкретни образно изявени моменти на творбата, в които се показва отношението на природата, вълка, сокола към героя, въведени са фантастични и митологични елементи с образите на самодивите и др. Така в баладата идеята се разкрива многопланово в няколко пласта: общочовешки, революционен, хуманно-демократичен, национално-патриотичен, показано е и лично човешко отношение към героя и неговата участ. За основната идея важно значение има емоционалната и тонална атмосфера, която отчасти се долавя и в сентенцията, обобщаваща идеята.

В поемата на Гео Милев "Септември" несъмнено думите "Септември ще бъде май" са ключови към разбирането на основната идея и на оптимистично-революционния смисъл на творбата. Но ще изпаднем в схоластика, ако се ограничим само с тълкуването на тази сентенция. Не само във финала на творбата, но и във всички нейни конкретни моменти поетът възторжено утвърждава борбата на народа, определено изказва вярата си в правотата на неговото дело, във възтържествуването на правдата; за разбирането на основната идейна насоченост

е важно да се обърне внимание и на протестния патос, особено в тези моменти, където се рисуват грозните картини на погрома; този протест излиза дълбоко от сърцевината на авторовото светоусещане - личи хуманистичното разбиране и чувстване на поета, отвратата му от злодеянията на фашистите. Изобщо идеята се съдържа във всички основни моменти на поемата, тя ги спойва и обединява, като особено е съсредоточена в някои централни пунктове, които са най-важни и в тематично отношение.

Оригинално по своята съдържателност и постройка е стихотворението на Вапцаров "Предсмъртно" - то цялото се състои от сентенции, взаимно свързани една с друга в цялостна мисловно-емоционална верига; всяка от тези частични сентенции е насочена към основната идея, която е съсредоточена в два пункта: "какво тук значи някаква си личност" и "но в бурята ще бъдем пак със тебе, народе мой ..." Чрез основната идея се възвеличава себеотрицанието на борците и неразривната връзка между личност и народ.

В разнообразието на литературните прояви има друг тип произведения, при които идеята не е формулирана от автора в отделни изрази, тя може да се долови от всички образи, и при това не е точно определена. Така е в много творби с интимна тематика или с пейзажни мотиви. Например в стихотворението на Вапцаров "Прощално" виждаме изразено едно дълбоко чувство на обич, едно топло, сърдечно човешко отношение, в основата на което има етични и хуманни подбуди. В тази насока може да се търси и идеята на творбата - в утвърждаване на човешката привързаност и чистата обич. Но точно формулиране на идея тук е невъзможно. В случая при тези творби наблюдаваме полюсно противоположно проявление - за разлика от произведенията с точно формулиране на идеята. В някои случаи дори - при пейзажни и любовни творби - липсват белези на обществена основа на идеята и тя се изразява

в една обща осмисленост на творбата, в емоционално отношение, което разкрива конкретни предпочитания или отричане. Разбира се, това не е във всички случаи, тъй като в ред пейзажни творби са предадени патриотични или философски размисли. В любовните стихотворения често е изразен етичен и хуманен смисъл, както е например в стихотворението на Яворов "Две хубави очи". Понякога и в подобни стихотворения може да има сентенционно изразяване на основни насоки, свързани с идеята на творбата, която се очертава определено (например "До моето първо либе" от Хр.Ботев).

В големите по обем литературни произведения почти винаги наблюдаваме пряка обществена основа, върху която се гради идеята. В тях обаче често пъти има сложно комплексно съчетание на идеи, концепции, размисли, емоционални нюанси, при което е трудно да се изтъкне на преден план една обща основна идея, или това би могло да се направи твърде условно. В такъв смисъл трябва да разбираме известните изказвания на някои големи писатели, които отхвърлят именно схематичните представи за идейно-рационалната насоченост на литературните произведения. Гьоте например казва: "Ето те идват при мене и питат: каква идея съм искал да въплътя в своя "Фауст"? Като че ли аз самият зная това и мога да го изразя... Наистина хубав номер би било, ако бих се опитал да нанижа на тънка връвчица като една единствена за цялото произведение идея оня богат, пъстър и в най-висока степен разнообразен живот, който съм вложил в моя "Фауст". "Л.Н.Толстой пък е казал, че за да се предаде идеята на "Ана Каренина", трябва да се преповтори цялата творба. В този случай става въпрос за сложни и богати литературни произведения, с дълбок жизнен и философски смисъл, разкриващи облика на цяла епоха, на определен светоглед, обхващащ живота на много хора, на различни среди. В тези творби са предадени много и богати идеи. Да се прецени коя от тях е с най-съществено значение -

това е трудна, почти нереализуема задача не само за автора, но и за читателите. Могат да се набележат много идеи, може да се види и тяхното конкретно жизнено съдържание - те са опредметени във връзка с отношения и ситуации. Подобна сложност може да има и в по-малки произведения. Не бива винаги да се търси една строго определена идея, която може точно да се формулира логически - необходимо е да се разбере смисълът, внушенията, чувствуванията, светоусещането на писателя, предадени в конкретната творба.

Често в литературната теория се говори за "субективна и обективна идея". В такива случаи се имат пред вид някои противоречия между намерението на писателя и цялостното осъществяване на творбата; те се дължат на различни причини. Поради ограниченост на светогледа писателят може да не разбира задълбочено ред обществени процеси, но опознаването на действителността, реалистичният подход при честно и искрено отношение го насочват към коригиране на някои негови представи и понятия. Така в окончателния резултат виждаме осъществени по-богати преценки, от произведението могат да се направят по-категорични изводи за социалното развитие през определено време. ВАжно е значението и на гледната точка, от която се анализира произведението. За да се осмисли то пълноценно, нужно е да се подхожда към него от позициите на по-извисен светоглед, който да надхвърли рамките на идейното разбиране на писателя. В такъв смисъл различните класи и обществени групи през различни епохи виждат различни "обективни идеи" в произведенията. Несъмнено е, че има и едно отношение при възприемането и преценяването, което с оглед на прогресивното развитие и на прогресивните обществени позиции е най-правдиво. Обективната идея не може обаче да бъде произволно тълкуване, което няма нищо общо с изразеното в произведението и със замисъла на писателя.

Различия в намерението и осъществяването се наблюдават най-вече при критическите реалисти. В повестта "Земя" от Елин Пелин е направена остра критична преценка на ред социални явления. Писателят с ярки образи е представил отрицателни страни на действителността, по-специално във връзка с разрушителното влияние на едрата частна собственост. Той е пристъпил към художествено изобразяване с подчертано прогресивен светоглед, с вярно разбиране за много социални закономерности. Същевременно в намеренията му, в замисъла му прозира и известна непълноценност на социално-политическите му и икономически концепции. Поради това често пъти социалните проблеми са заменени с етични, стремежът за натрупване на частна собственост се представя в произведението като полупатологично явление, като пагубна страст, като болест на духа. Писателят се обявява против някои крайни форми на частна собственост, той не е против частната собственост изобщо, не разбира дълбоко всички противоречия на капитализма. В произведението си обаче той е нарисувал такива ярки образи, дал е такива правдиви картини на селото ни при капитализма, че ние основателно може да направим изводи, които са по-богати с оглед на основната идея и допълнителните идеи на повестта. Несъмнено е обаче, че в такъв случай условно може да се говори за "обективна идея", тъй като известна противоречивост и недоизясненост в концепциите така или иначе си остава и в цялостната творба. Това особено се чувствува във финала на повестта, където нравственият прелом у главния герой е твърде неубедителен и схематично набелязан, не е в съответствие с цялостната му социална характеристика. Естествено е, че когато произведението се възприема от читатели, които нямат извисен светоглед, то преценяването на образите ще бъде сходно с намеренията на самия читател.

В историята на руската литература е известен конфликтът, който възниква между Тургенев и Добролюбов във

връзка с оценката на романа "В навечерието". Ясно е и в този случай, че Добролюбов вижда революционни тенденции в романа, насочени към руската действителност, поради гледната точка, от която анализира и която има различна светогледна основа, чужда на самия писател. Развитието на обществените отношения в Русия през миналия и настоящия век показа, че гледната точка на Добролюбов има по-вярно историческо основание и че анализът му на романа "В навечерието" не е бил произволен. В жизнения материал, претворен в произведението, Добролюбов по-дълбоко и по-вярно от самия писател е прозрял обективните тенденции на действителността и идейното богатство на рисуваните образи и отношения в романа.

Наблюдават се и противоречия в различна насока. Възможно е в някои случаи писатели с прогресивен светоглед да изградят произведение с погрешна идея, обективно да застанат на позиции, които в същност те отричат. Това се случва, когато едностранчиво и ограничено се виждат някои явления и се абсолютизират частни случаи, без да се проникне в типичното и същностното. И в този случай, разбира се, светогледът не е докрай последователен, а в него има поне частична неизясненост. В разнообразието на художествената литература има ред случаи, при които само се поставят въпроси, без да се даде решение или правилно решение, или пък се изразяват само отделни схващания, които не са се оформили в цялостна съдържателна идея. Преценките на подобни произведения трябва да се правят конкретно – в някои случаи и при тях може да има постижения, с оглед на правдивостта и жизнеността на отразеното.

*

*   *

За да изрази нещо, за да каже нещо, всеки писател насочва към конкретни предметни представи, които претвова в произведението си. В основата на тези представи има нкретни наблюдения, впечатления от живота, проучване на ни или други страни от него. Писателят спира вниманието на определена среда, на определени отношения и взаимоотшения, рисува герои, епохата, природата и пр. Средата, ято се представя, може да бъде обществена, битова, семей-, лична, може да се правят изображения и на обекти, които вън от човешките отношения. Именно тези конкретни изобжения на отделни страни от живота и действителността, лючени в литературното произведение, представляват темата. сочването към определени жизнени отношения, които трябва се обрисуват в литературната творба, е свързано и със зачата да се осмисли даден факт, да се внуши нещо, да се здействува. Горки казва: "Преди да почна да пиша, винаги задавам три въпроса: какво искам да напиша, как да го пиша и защо да го напиша?" Въпросът "какво искам да наша" не означава само темата - тук несъмнено се има пред д и литературният жанр на произведението, и цялостният му лик. При всяка конкретна художествена задача се прави ределен подбор на жизнените елементи, които се предават ез словото; този подбор е във връзка с идеята - обрисуванто на определена среда вече говори за идейните предпочиния на писателя. В тази насока характерно е и определение на Горки: "темата - това е идеята, която иска да бъде ормена и конкретизирана". При творческата работа сещесувaт сложни мисловни комбинативни процеси, при които отлни наблюдения могат да дадат повод на писателя да свърже ни жизнени явления с други, или едни концепции да го подкнат към търсене на конкретизиращи факти от действителостта. Съветският теоретик В.И. Сорокин много правдиво тъква, че "темата е онова, което художникът изобразява,

а идеята е онова, което той <u>изразява</u>".

Несъмнено темата има по-конкретен характер, тя е свързана с повече конкретни представи, тя по-определено има своя визуална страна. Идеята е по-абстрактна, тя е обобщение, свързана е предимно с мислите и оценките, с цялостното отношение на писателя, с начина, по който той реагира на едни или други явления от действителността. Върху един и същ жизнен материал може да бъдат написани различни произведения. Всяко от тези произведения има своя тема - в зависимост от конкретните събития, явления, случки и преживявания, които се описват в един или друг случай. Възможно е да се създадат произведения, които са твърде близки по тези - например документални творби или творби, пресъздаващи действителни събития, станали с конкретни исторически лица. В такъв случай общите елементи са по отношение на закономерните особености на жизнената правда, която е в основата на изобразяването. Явяват се и различия с оглед на различните наблюдения, детайли, психологически акценти, индивидуално виждане и усет за значимост. При близост на темите е напълно възможно да има различни и дори противоположни по насоченост идеи. Например за Септемврийското въстание от 1923 г. са написани произведения, които са с реакционни тенденции, наред с произведенията, които са с прогресивна идейност. Когато предадените идеи са фалшиви, това налага отпечатък и върху темата, върху съдържанието и върху цялостното произведение. То става фалшиво, неубедително, нехудожествено в една или друга степен.

В поемата на Гео Милев "Септември" с голяма художествена сила е показан устремът на масите в борбата им против потисниците и реакционните властници, мечтите за справедливост и за щастливо бъдеще, както и жестоката разплата на палачите, кървавото потушаване на въстанието. То-

ва е най-общо казано, темата на тази поема - единият важен елемент на съдържанието. Поетът не рисува безразлично и спокойно, а с дълбоко човешко вълнение, с живо отношение, с идейната заинтересованост на човек, който определено взема страна в обществения конфликт. Това вече определя общия характер на съдържанието. То е актуално и с ясна целенасоченост - както е и в най-значителните и въздействуващи творби изобщо. В своята поема Гео Милев спира вниманието си на определен кръг проблеми. До тях той стига чрез творческо комбиниране, като има пред вид конкретни жизнени явления. Той използува елементи от различни наблюдавани факти, свързвайки ги с други подобни факти, доизмисля, съчетава в едно цяло различни представи чрез творческото си въображение. Така създава лироепически образи за прояви от действителността. Съвкупността от лироепическите събития, взаимодействия и отношения представлява темата на "Септември". Трябва да се прави разлика между обекта, жизнената първооснова - в случая самото Септемврийско въстание - и събитията, които са интерпретирани художествено в произведението. Те не са напълно еднакви със случилото се в действителността и обхващат само част от жизнените събития. Така например към темата и към съдържанието на "Септември" не спада организирането на въстанието, защото Гео Милев не го предава, не загатва дори за него - съобразно със замисъла си той набляга на стихийното в протеста, в бунта. За темата важно значение имат не само основните моменти на събитията и отношенията, които са претворени по нормите на лироепическото изграждане, но и редица детайли. Така в "Септември" сцената с поп Андрей е показателна за героизма на въстаниците, за изключителната им самоотверженост и пожертвователност, за високото им съзнание. Отделният детайл тук насочва към общото. Разбира се, не е възможно схематично да се

определи до кои моменти се простира темата, кои детайли трябва да бъдат причислени към нея. Подобно механично насичане на творбата е неуместно и неприемливо. При анализирането винаги трябва да се има пред вид, че творбата е живо цяло и че набелязването на отделни компоненти в значителна степен е условно.

В това отношение забелязваме различие в употребата на термина "тема". Често се говори за"съвременна тема", "историческа тема", "темата за Септемврийското въстание", "темата за антифашистката борба" и пр. В тези случаи терминът се използува с по-особен смисъл - именно има се пред вид проблем, който се поставя за творческо интерпретиране във връзка с определена среда и събития, насочване към жизнени явления, които се претворяват художествено или подлежат на претворяване; жизнен факт, който става художествен факт, предмет е на писателско внимание. За тези различни смислови отсенки може би е най-уместно да се въведат разграничаващи терминологични означения. Така или иначе нужно е да се прави разлика между жизнената основа и темата в литературното произведение или в творческия замисъл на писателя, където тя не е напълно очертана, а е в зародиш. Употребява се и терминът "тематика" - има се пред вид (най-често) това, което е предадено в повече произведения на един писател или на мнозина писатели; в някои случаи под "тематика" се разбира и сборът от темите в едно по-голямо произведение. Поради разнообразното използуване на термина в литературната история и критика установеност няма и често е употребяван като идентичен на "тема", което не е основателно.

Несъмнено е, че заглавието на поемата "Септември" от Гео Милев насочва към някои страни на темата. То обаче не е идентично с нея, нито дава цялостна представа за същността ѝ, тъй като темата на "Септември" не е Септемврий-

ското въстание изобщо, тя е ограничена в тези страни от въстанието, които са разкрити в произведението. Заглавието на романа "Село Борово" от Крум Велков не насочва дори и най-общо към темата. Също и на "Иван Кондарев" от Емилиян Станев. Посочваме този очебиен факт, тъй като терминът "тема" има и друга смислова отсенка - именно употребява се при научни съчинения, доклади, писмени работи и др. В този случай заглавието съвпада с основните очертания на темата и за него се говори като за тема ("доклад на тема"). В художествените произведения обаче често в заглавието има поетичен елемент, то има за цел не да разкрие съдържателността, а да загатне за нея. В "Хамбургска драматургия" Лесинг пише: "Заглавието не бива да бъде лист за ястия. То е толкова по-добро, колкото по-малко издава съдържанието". Несъмнено е, че то не бива да "издава", но че в една или друга степен трябва да насочва към съдържанието, не бива да бъде абсолютно произволно, екстравагантно, маниерно, отвлечено. Някои от заглавията са метафорични по облик - например заглавието на пиесата "Ковачи на мълнии" от Иван Пейчев не насочва пряко към темата; в тази пиеса се говори за партизани, антифашистка борба, поставят се проблемите на дълга, честта, съвестта. Много от заглавията са имена - на главните герои или на някои обекти. В някои наблюдаваме антитеза - "Война и мир" от Л.Н.Толстой, "На живот и смърт" от Д.Ангелов. Има заглавия със символичен облик - например "Въглекопач" на Смирненски; в такъв случай сложен символен облик има и темата, която се разгръща на няколко плана: пряко и косвено. Някои по-неконкретизирани заглавия се употребяват за различни по тема произведения: например има разнообразни жанрово произведения със заглавие "Младост". При някои заглавия се прави жанрово означение: "Елегия" от Хр.Ботев, "Балада за комуниста" от В.Андреев.

Важно значение има подборът, който писателят извър-

шва. При насочването към определена тема той е двойнствен - от една страна, авторът подбира основните жизнени събития, които трябва да разработи, от друга страна, подбира от разнообразните детайли, впечатления, представи, за да конструира едно цяло с художествен израз. В творческото съзнание на писателя по един или друг жизнен подтик се подреждат богати запаси от представи. Те често са избледнели и трудно възстановими, съществуват в съзнанието разпръснато, в някакъв хаотичен, дисоциативен вид. Това обаче е привидно, тъй като те са във връзка с други представи и подбуждането на някои от тях подвежда цяла поредица, при това често пъти в комбинация с други подобни поредици или частични представи. В психиката на писателя тези процеси се извършват съзнателно, целенасочено, направлявано. Комбинативната роля на въображението винаги се гради върху основата на богат запас от жизнени впечатления - животворен материал за съществуването на всяка творческа дейност. Когато творят, писателите акцентират на някои по-ярки прояви и особености, служат си с тях като с опорни точки за привличане на други, по-смътни представи, свързват ги в нови ситуации, понякога странни, условни или фантастични. Творческото съзнание на писателите отстранява огромен баласт от представи, като използва само най-необходимото, него поставя в центъра на замислените отношения и положения. Чрез подбирането на сцените, картините, героите се осъществява намерението на художника да даде типичното, характерното, закономерното. Но никога не се копира точно действителното, няма механично предаване на последователното протичане на събитията. Така че оформянето на темата е сложна дейност, която изисква богат усет за конкретно необходимото и уместното при изображението. Несъмнено е, че изборът на темата, отстраняването на едни или други тематични особености зависи от жизнения опит на писателя, от

неговата идеологическа позиция, от състоянието на обществения живот и проблемите, които занимават обществото в определен исторически момент, които вълнуват народа. Преобладаващата част от историческите романи и повести имат в ред отношения съвременно звучене, постигнато чрез акцентиране на общочовешкото начало. Често в произведения с тема от историята се поставят съвременни идеи, които сложно се трансформират в съчетанието на минало и настояще. В подобни случаи се правят обобщения с философски смисъл, набляга се на това, което свързва различните епохи. Безспорно е, че общочовешкото винаги има конкретно историческо проявление. Ако не се наблегне на специфичното, типичното за епохата, може да се стигне до абстрактно обрисуване или до анахронизъм. Богато, ярко, убедително са съчетани историческото и съвременното в повестта на Емилиян Станев "Легенда за Сибин, преславския княз". В нея съобразно с богатството на материала и на творческия подход темата е сложно синтезирана: легендарното, елегичното и баладичното се преплитат и свързват в зряло единство с конкретното изображение на драстични събития, на движения, на стълкновения. Повестта на Ем. Станев не само третира сложните проблеми на нашето Средновековие през определен драматичен за народа ни период, не само дава многоликия образ на едно от най-внушителните религиозно-социални учения у нас и в чужбина - богомилството, но и достига до богати размисли за човешката съдба, до проблема за мястото на човека в обществото, до осмисляне на духовните подбуди и подтици. В ред картини и ситуации на творбата очевидно се правят аналогии със съвременни събития и преломни конфликти. Но същевременно авторът не излиза вън от атмосферата на рисуваната епоха, а със забележително художествено майсторство прониква в мислите и импулсите на своите герои, доближава се непосредствено до тях, детайлно ги раздвижва сред колорита на отминалите времена.

В литературната теория се поставя отдавна проблемът за така наречените "вечни теми" - теми, които през различните епохи са били в центъра на вниманието и на писателите, и на читателите. През всеки различен период на общественото развитие те не са едни и същи, а се менят в зависимост от господствуващите вкусове, оценки, разбирания за социалното, етичното, естетичното и пр., в зависимост също така от класовите борби и тенденции. "Вечните теми" не могат точно да се определят. Те не са абсолютно "вечни", понякога интересът към някои от тях спада, понякога на пръв план изпъква общочовешкото начало, а в други случаи - конкретно исторически определеното. Някои буржоазни литературоведи стеснено разглеждат проблема за "вечните теми", като ги свеждат до така наречените "биологически цикли" в живота: съзряване, любов, родителски чувства, съотношение бащи и деца, смърт. При тази трактовка на проблема вниманието се насочва изключително към интимното, съкровеното, камерното, което се тълкува без връзка със социалното, само на биологическа и психологическа основа.

В същност към "вечните теми" спадат и други теми като: борбата и стремежът за свобода, обичта към хората, към народа, отношението между личност и колектив, омразата към потисничеството и др. Те са разработвани в литературните произведения още от древността и в зависимост от конкретните условия през различните епохи са третирани с различно идейно отношение и в разнообразни варианти. Подобна вечна тема е и отношението към природата, стремежът да се преобрази тя, борбата на човека с нея, както и темата на труда - експлоататорски или свободен. Така или иначе точно определяне на "вечните теми" не е възможно, тъй като те се преливат с другите теми и са неотделими от тях, както са неотделими етичното от социалното, философското от политическото начало.

В развитието на литературата се наблюдава богатство на темите - разработвани са различни страни от човешкия живот и човешките отношения. В най-забележителните произведения на литературата, които са оказвали най-силно въздействие, темите са свързани със съществени, закономерни социални явления, с проблеми на морала и бита, с развитието на обществото през дадена епоха.

*

В литературната творба между сюжета и композицията има тясна връзка. Не е възможно да се прокара точна граница между тях - те са условно набелязани категории, които ние си представяме определено и самостоятелно само в абстракция. Всяко литературно произведение е цялостно и единно, то не може да се разкъса на части. Но неправилна е тенденцията, която се проявява при ред теоретически съждения, да се отъждествят пълно или частично тези компоненти. Тази тенденция на практика води до унифициране на композиционно-жанровите форми, до тяхното еднообразно представяне.

В съвременната литературоведска наука най-утвърдено и правдиво определение на сюжета е формулировката на М. Горки. Той изтъква, че сюжетът разкрива "връзките, противоречията, симпатиите, антипатиите и изобщо взаимните отношения на хората - историята на израстването и организацията на един или друг характер, тип".[1]

Това определение има редица предимства. Преди всичко то насочва вниманието ни пряко към литературното произведение, към завършената художествена творба. То ни дава и

---

[1] М.Горкий - "Беседа с молодымы", сб. О литературе, М., 1953, с.668.

известна определеност в жанрово отношение - чрез него си обясняваме защо в лириката не може да се говори за сюжет в истинския смисъл на думата, така както се разбира той в епическите, драматическите и част от лироепическите творби. Ясно е, че за да има сюжет, е нужно преди всичко да се покажат човешки отношения, да има в творбата една линия на човешки поведения, да се разкрият характери в тяхното развитие. Характерите, от друга страна, се очертават в неразривна връзка с художествено претворените събития и прояви. Нужно е да се покаже и линия на постепенно изяснявани идеи, на противоречиви търсения, в основата на които има някакъв конфликт. В различните жанрови форми и в разнообразните конкретни реализации се наблюдават акценти към една или друга страна от тези особености на сюжета. Така например в драматичните творби акцентът пада предимно на конфликта. Несъмнено е, че някои от тези особености на сюжета се срещат и в несюжетни творби, но частичната им поява не създава по-особена организираност, която е характерна за типично сюжетните творби. Конфликт може да има и в лириката, в типичните случаи обаче там няма сюжет; в лириката наблюдаваме и известно развитие, показват се черти от характери - ала това не става в цялостна верига от взаимно свързани и взаимно обуславящи се събития. Като говорим за събитие в литературната творба, имаме пред вид специфично предадена проява, действие или комплекс от прояви и действия, свързани с характерите на героите. Това понятие несъмнено има естетически облик. Не всяко произшествие или стълкновение, макар и претворено със средствата на словото, може да се определи като събитие. Важна е връзката с характерите. За сюжет говорим, когато е показано развитие, което преминава през система от последователно разгръщащи се събития - спираловидно или стъпаловидно оформена, когато се разкриват характери и това става конфликтно, напрегнато. В лирическите произведения, в много от ли-

роепическите и в някои епически несюжетни произведения (идилии, импресии, есета) роля играе емоционално-мисловният поток, свързан с описания, предимно статични.

Конфликтността, интензивността е особено присъща на драматическите произведения, където сюжетът е с вътрешна сила, гради се върху противоречия и борба, върху нарушено равновесие между противоположни сили. В епическите произведения сюжетът се разгръща по-спокойно, с повече прекъсвания и преходи, с повествователни забавяния и разместване по време, с описания, с психологически мотивировки. В лироепическите произведения пък често има лирически отстъпления и повече емоционални изблици; обикновено там липсва цялостна система в последователното протичане на действието, допуска се по-голяма свобода в разположението на формите.

Очевидна е близостта на сюжета с темата. Не са ли тъждествени тези два елемента? Тема има при всички литературни произведения, в това число и при лириката - това са претворените явления, факти, характери, черти от характери, жизнени детайли. Като характеризираме темата, нямаме пред вид развитието и изменението, което се показва, както и елементът на организираност. В епическите и драматическите произведения безспорно връзката между сюжета и темата е много тясна. Разликата между тях е в това, че темата е по-статична, а сюжетът е по-динамичен по облик; също така сюжетът се отнася по-непосредствено към композицията, към организацията на творбата; той е насочен предимно към изграждането, към протичането, докато темата е насочена повече към смислово-идейната същност на творбата. За да се изясни развитието на героите, на събитията (осъществявано чрез сюжета), нужно е да се има пред вид цялостното съотношение на всички художествени елементи в даденото произведение, тяхната връзка и взаимозависимост (композицията). По преобладаващ акцент сюжетът спада към съдържанието: характери, събития,

конфликти - това е определен съдържателен материал; от друга страна, при него се очертават и последователно организирани етапи от развитието на действието, има възлови моменти в съотношение - това вече е форма. Основна, определяща е принадлежността на сюжета към съдържанието и този признак го сближава с темата.

Съдържателността на сюжета става очевидна при конкретен анализ на литературните творби. В тях виждаме съществени пунктове, които характеризират действието. В началото на всяко произведение обикновено авторът дава сведения за героите, за средата, за епохата; те имат общ характер. Още тук се набелязват моменти, които са като предпоставка за по-нататъшното развитие, за обясняване на следващите прояви. Това е именно експозицията, която е елемент на сюжета. Към нея причисляваме началните сведения, които са отговори на въпросите, кои, къде, кога, как, по какъв начин - първите три въпроса имат задължителен характер, макар че отговорите може и да не бъдат дадени съвсем в началото. Последните два въпроса са вече наченки на действието, подготовка към него и отговорите в началото само набелязват някои аспекти, използуват се намеци, които твърде общо насочват към същинското действие. В романа в стихове "Евгений Онегин" от А.С.Пушкин експозицията е ясно очертана и целенасочена. Като се изключат няколко лирически отстъпления, всичко останало в първата глава на произведението предава сведения за средата и възпитанието на главния герой, за историческия момент, за характера на героя и пр. Тези моменти са и подготовка, и мотивировка за по-нататъшното поведение на действуващите лица. Още тук изпъква разочарованието на Онегин от обществото, недоволството му, причините за размислите и преживяванията му. Това са все съдържателни моменти в експозицията на творбата и в сюжета

изобщо.

В романа "Под игото" експозицията е съсредоточена предимно в първата глава, където се описва вечерята у чорбаджи Марко; в това произведение сведения за средата и мястото на действието се дават и по-късно.

След експозицията друг съществен елемент на сюжета това е завръзката. Тук вече се навлиза в интензивното действие. Изведнаж нараства интересът на читателя, той чете с напрежение, очаква да види развоя на поставените проблеми. Завръзката е такъв момент в сюжета, при който някакво събитие, действие или решение за действие дава начален тласък на по-нататъшните събития. Това е като трамплин за стъпаловидно и спираловидно извисяване в развитието. Поставят се проблеми, които трябва да бъдат разрешени, нещо се "завързва", заплита се - не е ясно по какви пътища ще се върви по-нататък, има възможности за развитие в различни посоки. В "Евгений Онегин" завръзка е моментът, когато Татяна разбира, че обича Онегин, че той е човекът, за когото е мечтала и решава да му изкаже чувствата си. Този момент е дълбоко съдържателен - той разкрива определени чувства и взаимоотношения между две лица, черти от характерите на тези лица, както и наченките за по-нататъшното развитие на чувства, събития, стълкновения.

След момента на завръзка действието върви стремително напред по възходяща спирала. Героите преодоляват препятствия, минават през различни перипетии, които са звена от цялостно свързана с причинно-следствена зависимост верига от съдържателни действия и събития, характеризиращи сюжета на произведението. Писмото на Татяна, отговорът на Онегин, дуелът с Ленски, омъжването на Татяна - това са все съдържателни моменти и същевременно - постепенни стъпала в действието. В романа момент на високо напрежение е сцената на дуела и смъртта на Ленски. Този момент обаче

не е кулминация на цялото произведение, тъй като не е пряко свързан с основната сюжетна линия, а е звено от вторична сюжетна линия, която има подчинено значение - отношенията между Ленски, Олга и Онегин. Връзката с главната верига е в доизясняване на централния герой на романа. Сцената на дуела е кулминация на рисуваните на втори план отношения. Вторичната линия, разбира се, също спада към сюжета, но нейната роля е несамостоятелна. Чрез съпоставяне и контраст тя допринася за по-пълно очертаване на основното действие. Момент на кулминация за цялото произведение е влюбването на Онегин в Татяна. Кулминацията като елемент на сюжета се характеризира с максимална интензивност, при която нерешените въпроси най-строго се очертават, връхна точка достига възходящото стъпаловидно развитие. Следва развръзката, в която възелът се разплита, "развръзва" се, всичко или почти всичко се изяснява, напрежението спада, получава се уталожване и възстановяване на разновесието, ясна е съдбата на героите, всеки от които е поставен на определено място - заслужено или незаслужено.

В "Евгений Онегин" развръзката е в момента, когато Татяна отблъсква Онегин.

Докъде се простират границите на сюжета? В произведенията има основни моменти, а има и безброй детайли, които пряко не играят роля за разкриване на характерите, конфликтите и събитията. Спадат ли и те към сюжета? Този въпрос може само теоретически да бъде поставен - фактически е невъзможно да се извърши операция на литературното произведение, при която биха се отделили важни и неважни, нужни и ненужни за сюжета елементи с оглед на основното развитие. Но някои принципни положения могат да се изяснят.

В своя труд "Основы теории литературы" Л.И.Тимофеев критикува литературоведите, които отъждествяват напълно

сюжета и композицията. Той обосновава свое становище, според което тези два елемента на произведението се различават в някои случаи - когато има авторови отстъпления, описания и размишления, с други думи, когато са налице така наречените "извънсюжетни елементи". Той привежда конкретни примери (отстъплението за "птица-тройка" в "Мъртви души" на Н.В.Гогол, въведението към разказа "Челкаш" на Горки) и заключава: "По такъв начин композицията на художественото произведение може и да не съвпада със сюжета, като не говорим вече за тия случаи, когато, както посочихме, сюжетът въобще липсва".[1]

Макар че се отрича абсолютното отъждествяване на сюжета и композицията, тук очевидно също се приема, че те в ред случаи се покриват. Според гледището на Тимофеев, ако в произведението липсват авторски описания или лирически отстъпления, или размисли, не може да се направи разлика между сюжет и композиция. Но в литературните произведения може да има описания, и кратки, и разгърнати, които се правят от героите, а не от автора, може да има и размисли, предадени като лични виждания и чувствувания на герои, има също и разговори за дребни, всекидневни неща - особено в случаите, когато произведенията са написани в първо лице единствено число, като монолог на един герой, който може да има, но може и да няма близки черти с облика на самия писател. Уместно ли е да приемем, че ако едно размишление се предаде направо, като мисъл на автора, ще трябва да се причисли към извънсюжетните елементи, а ако се разкрие чрез реплика или вътрешен монолог на герой, ще трябва да се причисли към сюжета. Тук няма логика. И в единия, и в другия случай тези елементи са допълнителен, повече или

---

[1] Л.Тимофеев - "Основы теории литературы", изд."Просвещение", М., 1971, с.170.

по-малко свързан със сюжета, помощен материал. Такъв материал са и редица тънки психологически наблюдения за преживявания, както и показването на дребни индивидуални навици, които отсеняват специфични лични качества или външни белези на герои. Те не разкриват основни неща в характерите. Във всяко литературно произведение има страни, които са особено типични за сюжета, той пряко се гради върху тях; същевременно има и други, които не са така типични - по-сложно се свързват с него. Вмъкват се и елементи, които не играят никаква роля за сюжета, въпреки че използването им в произведението има определена цел. Не може да се състави таблица със строго разграничение, която да показва кои елементи са типични и кои не, както и кои са напълно неутрални по отношение на сюжетната нишка. В зависимост от конкретния художествен случай може да има различни преходи и промени. Едни и същи по смисъл и изграждане елементи в едно произведение може да са пряко насочени към сюжета, а в друго - да не са свързани с него.

В началните експозиционни моменти се дават сведения, характеризиращи средата, героите, времето, обстановката. Тук обикновено има ред детайли, насочени пряко към сюжета. Но не всичко от първите глави на дадено произведение спада към него. Писателят не може да се ограничи само със стриктно въвеждане на основното и важното. Често той вмъква описания и разговори, които са само подготовка към действието, а понякога са съвсем отдалечени от него. В първите страници на романа "Дядо Горио" от Балзак много подробно се описва пансиона на мадам Воке и хората в него. Още в началните пасажи авторът говори, че тук се е разиграла драма и обяснява, че с тази дума "драма" се злоупотребява и тя е банализирана. В случая неговата забележка не спада към сюжета, но тя не би спадала към него и ако беше изразена от

герой на романа. Типични за експозицията и сюжета в случая са основните сведения за мястото на действието, за главните герои. Освен тях има и спомагателни сведения, насочващи към общата атмосфера на неприветливост, мрак, кал - и оттам към основната тоналност на произведението. Такъв смисъл в романа на Балзак имат описанията на улиците, които са сухи и грозни, на мрачните къщи, където и най-безгрижният човек става тъжен. Но има и подробности, които са "неутрални", вмъкнати за конкретизиране, разнообразяване и освежаване с различна тоналност - например наблюдението на автора, че сутрин към седем часа котката изпреварва господарката си, подушва млякото и започва да мърка.

Във всяко литературно произведение има характерни детайли със съществена роля за съдържанието, а има и детайли с второстепенно значение, които разкриват специфични особености на средата. Не бива обаче сюжетът да се свежда само до простото преразказване на главните моменти в действието. Много детайли са неотделими от него, играят важна роля за облика му. Това са предимно детайлите, характеризиращи основните възлови точки на сюжета - експозиция, завръзка (и допълнителни завръзки), перипетии на усложненото действие, кулминация (и допълнителни кулминации), развръзка (и допълнителни развръзки). Тези основни елементи не се срещат във всяка сюжетна творба, а често са в разнообразни варианти, в сложни метаморфозни изяви. Допълнителните завръзки, кулминации и развръзки се срещат в сравнително малък брой произведения - в по-големите по размер. Например в романа на Ив.Вазов "Под игото" освен основната завръзка - стълкновението във воденицата, има и допълнителна - срещата между Огнянов и Рада на изпита. Първата е свързана с колизията на романа - обществения конфликт, противоречията и противодействията между различ-

ни класи, групи - социални и национални и представители на тези класи и групи; втората е свързана пряко с интригата - със заплитането на лични отношения. Колизията и интригата като съществени елементи на сюжета са в единство. В някои произведения акцентът е към един от тях. В друг случай един от тези елементи може и съвсем да липсва. В романа "Под игото" във връзка с личните отношения има и допълнителна кулминация и развръзка - след развръзката, свързана със съдбата на главните герои, се разкрива съдбата на повече хора. Основните възлови точки са специфични белези на сюжета, а не са белези на композицията, тъй като в лирическите произведения не съществуват в определен вид подобни моменти. В сюжетните творби те се срещат в разнообразни съчетания, в различни форми в зависимост от материала, който се разработва, и в зависимост от творческите съображения на писателя. В безсюжетните произведения такива основни определители не се очертават - в цялостна верига и последователност. В тях има само момент на най-високо напрежение, но този момент се различава от кулминацията в сюжетните творби, която е резултат на усложнено и минаващо през различни перипетии действие.

В някои литературни произведения има пролог и епилог - или само пролог, само епилог. Те несъмнено са свързани със сюжета, но пряко са извън него. Прологът е като предистория (в преобладаващите най-типични случаи). В него се правят изказвания, изразяват се чувства, насочващи към идеята, темата и сюжета на творбата, или пък се описват накратко събития, станали преди същинското действие на конкретната творба. В известен смисъл прологът е цялостна мотивировка на сюжета и характерите, на събитията и ситуациите. Той е и свързващо звено между миналото и това, което конкретно се представя в произведението. В "Кентърбе-

рийски разкази" на Джефри Чосър в началото има обширен пролог, в който се обясняват подбудите за възникване на отделните новели, включени в циклична последователност в сборника. Прологът в началото има за задача и да обедини в едно цяло разнообразното съдържание, предавано в това, което разказват героите. Тук се дават и ред експозиционни сведения - за мястото, времето и героите. Прологът е мотивировка не само на общото в цикличната творба на Чосър, но е и подготовка към първата новела - "Разказът на рицаря". Останалите новели в сборника имат отделни пролози, които частично насочват към конкретния разказ, който се предава. Например в пролога към "Разказът на мелничаря" се описва разговорът на Ханджията и Мелничаря, спорът със Стюарда и се правят обобщения за морала на жените в духа на изобразяваните ситуации в по-нататъшното съдържание на конкретната новела. Очевидно в тази книга наблюдаваме един по-частен случай при използуване на пролога в съответствие с особеното й изграждане.

Във "Фауст" на Гьоте има два пролога: "Пролог в театъра" и "Пролог на небето". В първия от тях се поставят проблеми на изкуството с оглед на художественото въздействие върху публиката. Във втория е изградена фантастична ситуация - представени са Господ и Мефистофел, който се заема да изкуши Фауст. Това е като подготовка за същинското действие на творбата.

Понякога в пролога се загатва за събития, които се развиват детайлно в централните моменти на сюжета. Така се заангажирва вниманието на читателите. На преден план се извеждат драстични и дори сензационни прояви. Това е характерно предимно за приключенските жанрови форми. В "Какво да се прави" Чернишевски пародира този подход, като започва романа си с вълнуващи действия, изпълнени със загад-

ки. Авторът казва, че е употребил "обикновената хитрост на романистите" - да вмъкват в началото ефектни сцени от средата или края. Той говори, че си служи с подобен подход поради "простодушната наивност" на публиката. В романа тези пасажи не са означени като пролог, но след тях започва "глава първа".

"Кървава песен" на Пенчо Славейков има пролог, в който в съответствие с жанровия облик на лироепическата творба се разкриват съкровени преживявания. По външен вид този пролог е сходен с лирическите отстъпления, които са характерни за епопеите и поемите. Но в него се правят обобщения за легендарните борби, за Балкана като символ на народната мощ и като крепител на народността и на революционните пориви. В пролога са набелязани концепции, които по-нататък се очертават като основна идея на цялата творба, вече конкретно претворени в образи и ситуации. Прологът на "Кървава песен" има определено философски облик, разкрит емоционално. Освен обществения план, в който се разкриват патриотични и философски мотиви, има и личен план - с алюзии за детството и за отминалите "детински златни дни".

Ясно е, че в зависимост от замисъла на произведението прологът може да бъде различен по съдържателност и конструкция. В някои произведения има уводи или встъпления, които често са идентични с пролозите (например встъплението на "Декамерон" от Бокачо).

Много по-определен по своите структурни и съдържателни особености е епилогът. При него най-често се говори за по-нататъшната съдба на героите, след развръзката, след конкретните събития, които се рисуват. В епилога се разказва обобщително, като с малко средства се обхващат големи периоди от развитието на отношения и характери. Детайлно повестование обикновено липсва. В някои епилози се правят изводи, прави се заключение, след частичното заключение,

което се съдържа в развръзката, изразяват се мисли и се набелязват перспективи. "Война и мир" на Л.Н.Толстой има епилог в две части. В първата част се говори за съдбата на някои герои след седем години. Във втората се правят философско-публицистични обобщения.

*

* *

В литературната теория освен "сюжет" се употребява и термина "фабула". Често тези термини се смесват или се тълкуват произволно; различията се дължат преди всичко на тяхната неизясненост. У нас термините се утвърждават под влияние на руската литературоведска наука. Сравнително по-слабо е влиянието от западната литературна теория, по-специално от френската, където терминът "сюжет" се употребява с първоначалното си смислово съдържание - "предмет", "обект". През миналия век в Русия той също се е употребявал с подобно значение. В много страни, както и у нас, и в СССР днес този термин при изобразителните изкуства също така означава предмет на конкретно произведение. Но и тук няма пълно единство в определенията.

В края на миналия век в Русия съдържанието на термина "сюжет" започва да се променя. Влияние за тази промяна оказва различната му употреба в литературно-критическите статии и теоретическите изследвания. Забелязва се известна колебливост и многозначност в използуването и приложението на термина, докато най-после в трудовете на Веселовски и на неговите следовници той придобива нов облик, ново съдържание и замества напълно термина "фабула", известен от преводите на Аристотеловата поетика и от трудовете на Лесинг.

Авторитетът на Веселовски оказва влияние за утвърж-

даване на термина "сюжет" с смисъл на развитие на действието и събитията в литературното произведение. Същевременно се използува и терминът "фабула", с който първоначално е бил преведен в поетиката на Аристотел терминът "мютос" (основната система на събитията). При съществуващата голяма близост между термините и при различната им употреба е трудно да се направи стриктно разграничение. При определянето на тези основни елементи на творбата в литературознанието често се допускат две противоположни крайни увлечения: от една страна, се проявява тенденция да се слеят, да се отъждествят съдържанията на понятията "сюжет", "фабула" и "композиция"; от друга страна, има и тенденция да се разграничат рязко. В същност ясно е взаимодействието между тези елементи, близката им връзка; практиката ни насочва към известна определеност, чрез която може да се осъществи относително разграничаване. Неубедителни са стремежите да се разгледа системата от събития в самия жизнен материал като естетически определена постоянна величина. Поради това трябва да се отхвърлят като несъстоятелни и неоправдани опитите да се търсят сюжетът или фабулата вън от литературното произведение. Правят се тълкувания, че фабулата това е жизнената канава на произведението, последователността и очертанията на събитията, така както те се подреждат в действителността, докато сюжетът е последователността и организирането в самото произведение. Има и противоположни становища, според които сюжетът се свързва с жизнената първооснова, а фабулата с развитието в самото литературно произведение. Тук вече личи ясно произволността на дефинирането. Безспорно е, че много произведения възникват върху основата на жизнен материал, но никога не може да се постави дори приблизително знак на равенство между жизнения първоизточник и литературната творба (с изключение на документалната проза). Има ред ситуации, които са напълно измислени, в тях

има условен елемент, вмъкват се и фантастични ситуации. Как може да се определи жизнената им последователност?... Освен това в някои литературни произведения се наблюдава сложно преплитане между минало и настояще, сложни ретроспекции и ретардации се използуват или се предават пестеливо биографиите на редица герои. Как би могла да се възстанови действителната последователност - някои събития стават в едно и също време, при други се наблюдава прекъсване, контаминация (смесване) на различни сюжетни линии и пр. - в това отношение разнообразието в художествената литература е безкрайно.

Ясно е, че съществуващите теоретични определения са правени твърде априорно, без да се вземе под внимание творческата практика и смисловата отсенка на термина в литературната критика. Щом е възприет и въведен терминът сюжет, който се е наложил с характерен смисъл, трудно е да се направи стриктно разграничение между него и термина фабула. Но частично решение този въпрос все пак може да има. Често в литературната критика се говори, че определен писател "добре фабулира" или се използува "сложна и заплетена фабула". Очевидно в този смисъл фабулата се различава съществено от сюжета, тя обхваща част от него - именно тази част, чрез която се постига увлекателност, интензивност на развитието. Където няма разнообразеност на събитията, отношенията и действията, често се казва, че фабулата е бедна или че изобщо липсва. Под фабула в този случай се разбира разнообразеността на събитията и отношенията, свързани с напрежението и увлекателността на действието. Именно това значение на понятието специфично го отделя от сюжета и може да се приеме като характеризиращо. За фабула най-подхожда да се говори в произведенията с напрегнат, заплетен сюжет - особено в приключенските произведения. Там характерите не се разгръщат пълно и богато, а се ак-

центира на действията и противоречивите стълкновения. Но, разбира се, трябва да имаме пред вид, че в този смисъл, в който разбираме термина "фабула", във всеки напрегнат сюжет се наблюдава елемент на фабулна структура. Подобен елемент се наблюдава и в ред произведения, в които оригинално и богато се разкриват характерите - например романите на Достоевски, романа "Под игото" на Вазов и др.

В съвременната литература има тенденции за създаване на безсюжетни произведения при литературните видове, които в традиционното си развитие се очертават като сюжетни. В тази насока наблюдаваме крайни увлечения. В упадъчната буржоазна литература съществуват модни тенденции, породени от формалистични самоцелни търсения, при които не се изхожда от стремеж да се изрази правдиво съдържание по новаторски начин, а се върви по пътя на чисто външните конструкции. В тези случаи рязкото скъсване с класиката, с постиженията на големите писатели от миналото води до разрушаване на художествената форма, до игра с трикове.

Разбира се, не всички търсения в областта на конструкцията са свързани с формалистични тенденции. Създадени са и се създават безсюжетни разкази, повести и романи, които са напълно приемливи. Съвсем естествено е, че новите отношения в съвременния живот, идеите в обществото, събитията, постиженията в науката и техниката оказват влияние, спомагат за развиването на нови елементи в съдържанието на литературните произведения, а също така и във формата.

Терминът "безсюжетен" несъмнено в значителна степен е условен - и при тези творби обикновено има елементи на сюжетно развитие. Въпреки това в редица случаи съвсем ясно е различието в структурата. По-определена безсюжетност е възможна, когато се правят обобщения, изграждат се символи, означаващи обествени категории и насоки. При подобни примери различието от традиционното построение е не само

в липсата на действие, а и в самия начин на изложение - изпълнен с афоризми, с повече синтезиране, със сложни мисловни съчетания, с алюзии и асоциации, имащи подтекст, който не винаги е лесно разбираем. Ето защо този подход в литературата е възможен само при особени художествени задачи - той не е универсално средство на съвременната литература, за каквото искат да го препоръчат някои. При него има близост с есето. Той е неприемлив, когато се предават отвлечени кошмари на съзнанието, видения, сънеподобни сенки, скрити комплекси, неопределени мисли, субективистични халюцинации, отклоняващи вниманието от реалното. Но при правилна съдържателна целенасоченост и изяснени художествени задачи чрез подобен подход на обобщаване може да се осъществят добри резултати. В нашата съвременна литература безсюжетност се наблюдава в ред творби на Йордан Радичков, в които сложно се преплита условно и реално, въображаемо и наблюдавано. Сложните мисловни извивки в разказите на Радичков не могат да се вместят в определена сюжетна рамка. Често се използуват странни конструкции, в ред случаи приемливи и оригинално осъществени.

*

Какво е мястото на композицията в съотношението на съдържание и форма? При разрешаването на този проблем до голяма степен сме улеснени от обстоятелството, че терминът литературна композиция е един от малкото термини в литературознанието, при които етимологията и семантиката в значителна степен съвпадат - поне що се отнася до едно по-елементарно, пряко свързано с практиката тълкуване. По първоначален смисъл "композиция" (дума от латински произход) означава "съставяне", "съчиняване", "построяване". Ясно е, че смисълът на термина ни насочва към строежа на творбата,

към нейното изграждане, към средствата и подходите, които се използуват от писателите за постигане на единно цяло, на жива сплав от разнородни елементи. Щом се така, очевидно е, че композицията спада повече към външното, към облика, към начина, по който се предава определено съдържание. Композицията е елемент предимно на формата - и то най-устойчив универсален елемент, който се среща с известни видоизменения във всички изкуства, във всички художествени произведения.

Композицията на литературното произведение е сложно съставена, тя конкретно не може да се посочи в отделни части на произведението. Неправилна е тенденцията да се причисляват към композицията отделни конкретни елементи - например езикът, или само авторовата реч, или речта на героите, или характерите. Тя трябва да се търси не в облика на отделните части - сцени, моменти, образи, действия, ритъм, строфика, синтактично изграждане и пр., а в тяхното съотношение.

Литературната композиция е елемент на художествената форма, който се постига чрез съотношението на всички части от дадено произведение, на всички негови страни и особености, чрез тяхното организиране и съчетаване по такъв начин, че да се получи живо, одухотворено и осмислено творческо дело; при композицията забелязваме взаимна зависимост и връзка между отделните моменти, съотносителна съвкупност на всички детайли от формата и съдържанието; композиция има там, където са изградени едни части с оглед на други части от цялото и с оглед на самото цяло.

Белински много убедително и живо характеризира композицията на литературните произведения. Той пише: "Като невидимо зърно залягa в душата на художника мисъл и от тази благодатна и плодородна почва тя се разгръща и развива

в определена форма, в образи, пълни с красота и живот, и най-после се явява като съвсем самостоятелен цялостен и затворен в самия себе си свят, в който всички части са съразмерими на цялото и всяка от тях, съществуваща сама по себе си, представлявайки затворен в самия себе си образ, в същото време съществува за цялото като негова необходима част и допринася да се получи впечатление за цялото. Точно така живият човек представлява отделен и затворен в самия себе си свят: неговият организъм е съставен от безбройно множество органи и всеки от тези органи, представлявайки удивителна цялост, завършеност и отделност, е жива част от живия организъм, и всички органи образуват единен организъм, единно неделимо същество - индивид. Както във всяко произведение на природата, от нейната най-нисша организация - минерала, до нейната най-висша организация - човека, няма нищо нито недостатъчно, нито излишно, а всеки орган, всяка жилчица, дори недостъпната за невъоръженото око, е необходима и се намира на своето място; така и в произведенията на изкуството не трябва да има нищо нито недовършено, нито недостигащо, нито излишно; а всяка черта, всеки образ трябва да е необходим и на своето място"[1].

При разглеждане на композицията ние се интересуваме от неразривната връзка между отделните части на литературната творба, от общата насоченост и цялостната свързаност; интересуваме се как е разпределен материалът в произведението, как се съчетават отделните части, как се преплитат действията, как се изграждат началото, средата и краят в съотношение с другите особености на съдържанието и формата, каква причинно-следствена връзка има между тях, как се сменя тоналността, какъв е броят на героите и в какви отношения, в какви позиции са поставени, какъв ред е установен в разпределянето на събитията, сцените и епизодите, кои

[1] В.Г..Белински, Избрани произведения,С,Изд.на БКП,1955,с.73

от тях са централни, на кои се набляга повече, при кои е било необходимо конкретно повествование и къде се разказва общо, по какъв начин се постига напрежение и пр. Интересува ни и как са оформени вътре в себе си и същевременно в съответствие с цялото всяка една сцена, всяка глава, строфа, фраза. Във всяка езикова форма забелязваме такива конструктивни елементи, такива съчетания, които са нишка от безкрайната верига, обгръщаща по сложен начин всичко. Композицията играе всепроникваща роля - тя свързва всички жанрови, стилови, интонационни, ритмични и други елементи на творбата, организира ги в цялостно единство, изразяващо нещо определено във връзка с идейните, езиково-съдържателни, представни, мисловни, емоционални страни на творбата, които се съчетават в цял един своеобразен свят, в система от образи на герои, събития, отношения.

Което и значително произведение на литературата да анализираме, ще видим особен, само на него присъщ начин на изграждане - единствен и неповторим. В композицията има някои страни, които се формират като косвено и комплицирано отражение на действителността, но цялата композиция не може да бъде пряко отражение на външния сват, както твърдят някои автори. При нея преобладава творческото начало, конструктивното начало. В организирането на сцените, отношенията, образите се наблюдава подобие с някои страни на живота - проявява се елемент на отражение; от друга страна, в литературното произведение се постига сложно съчетание на езиково-изразни елементи; тук вече изпъква като преобладаваща ролята на авторовата творческа инвенция. Макар че трябва да бъде причислена предимно към формата, композицията има и своя съдържателна страна - чрез нея се постига осмисляне, целенасоченост, определеност.

Както и всички други компоненти на литературното

произведение, композицията има две основни страни, проявява се по два различни начина. От една страна,тя е една абстракция - нещо, което е неуловимо, което е невъзможно да се обхване цялостно, което пронизва цялото произведение, съществува във всеки детайл. Нашето въображение си я представя, без да може конкретно да я проследи, да обясни в подробности компонентите й. Ние обаче не можем да пренебрегнем тази страна на композицията, която е свързана с най-същественото в творбата - със събитията и характерите. Това е именно генерализацията. Този термин е въведен от Л.Н. Толстой - с него той означава основното в постройката и разпределението, характерно за една или друга литературна творба. Генерализацията на композицията се проявява в общото подреждане на материала, в цялото; когато я анализираме, ние се интересуваме как са свързани отделните действия в творбата, какви преходи има при очертаване на характерите и събитията, как се преминава от началото към средата и края, на кои събития е акцентирано повече, какви условности са използувани и др. Всичко това се разглежда не отделно, независимо, самостоятелно, а в цялостна съвкупност, в общата даденост, в съотношението на едно общо цяло, което е сплотено и обусловено в нерушимо единство. В романа "Тютюн" от Димитър Димов генерализацията ни дава представа за героите и техните взаимоотношения - от една страна, в средите на тютюневите магнати, от друга страна, при противоречивите борби между представителите на различните и противоположни класи; дава ни представа за събитията и връзката им с конкретните действия (например стачката и участието в нея на различни герои), за цялостната атмосфера и пр.

Абстрактното, общото, основното винаги се проявява в конкретното, в безброй характерни детайли. При композиция-

та също така наблюдаваме конкретни конструктивни форми, разпределени във всеки момент на творбата; те само косвено засягат основното, то се проявява чрез тях. Това е <u>детайлизацията</u> на композицията. Тя по-определено е насочена към формата, в същото време тя също има връзка и със съдържанието. Детайлизацията е конкретно проявление на генерализацията. Съобразяването с цялото – с другите сцени, образи, събития, претворени в произведението, е свързано предимно с генерализацията; стремежът да се изгради убедително отделна сцена или картина – с детайлизацията. И не само цяла сцена – важно е и как ще се изгради всеки пасаж, всяка строфа, всяко изречение, дори отделни изразни съчетания. Самият факт, че писателят се насочва към едни особености, а не към други, че започва по един начин, че в една последователност развива повествованието, описва и обяснява – това говори и за неговите композиционни предпочитания при конкретен случай във връзка с неговото творческо намерение. Когато изгражда една конкретна сцена от произведението си, в неговото съзнание има два главни подтика: да оформи пълноценно самата сцена и, от друга страна – да бъде тя в логическа връзка с другите сцени, да бъде на мястото си в рамките на цялото произведение. Тук ясно личи разликата между генерализацията и детайлизацията (колкото и условно да е това разграничение).

Нужно е творческо облъхване на образите, одухотворяване, претворяване с дълбока инвенция, с художествен подход и талант – не само механично подреждане. Има автори, които умозрително, с точност и съобразяване отмерват различни страни на произведението си, отстраняват умело ненужните детайли, но цялостно не се получава оригинално художествено произведение – създаденото е като мъртвородено дете, което не може да почувствува полъха на живия живот. Иронизирайки подобен подход, Гьоте казва: "Композицията! – сякаш това е

паста или бисквита, която приготвят от яйца, брашно и захар. Та нали това е духовно създание; в него както частите, така и цялото са проникнати от един дух и порив, от дихането на един живот; при това произведението по никакъв начин не може да бъде измислено и съставено от късчета, направено по произвол...".

Писателят в значителна степен предопределя композицията, едни или други способи, насоки и средства. Но лошо е, когато това предопределяне личи. Тогава се стига до композиция-схема, до постройка неизградена със стабилни материали, която едва се крепи. Много често в такива случаи се наблюдава статичност, хронологично изреждане, което се възприема без интерес от читателя. Композицията не бива да се отъждествява със скелета на творбата, с основния план и основната схема. От най-стари времена се говори за необходимостта от единство на литературното произведение, за нуждата то да бъде централизирано, действията, мислите и образите в него да са целенасочени и съсредоточени към един генерален момент, който е в зависимост от главната идея. Още Аристотел в своята "Поетика", като развива интересни мисли за същността на трагедията и за композиционните ѝ особености, изтъква необходимостта от единство на фабулата. Според теоретика не бива да се счита, че това единство се постига, като се говори само за едно лице - дори и когато в произведението има един герой, с него може да се случат разнообразни събития от различен характер. Аристотел посочва майсторството на Омир, който в "Одисея" не включва всичко известно за героя, събитията са съчетани около едно действие, те възникват едно от друго по "необходимост или вероятност". Древногръцкият мислител изтъква и друго важно изискване - частите на събитията да бъдат така организирани, че"ако разместим или пропуснем някоя част, да се накърни или развали цялото, понеже онова, което със своето присъствие или отсъствие не обяс-

нява нищо, не съставя никакватчаст от цялото" (гл.8).

В труда си Аристотел подчертава и необходимостта от творчески подбор. Той не препоръчва голо копиране на известното и действителното, а счита, че е нужно сложна организираност на творбата. Той изисква събитията да се редуват творчески обусловено.

Нужно е логично, убедително да се разкриват образите на героите, действията да произтичат едно от друго, да се вижда ясно каква е предпоставката на оформянето им. В действителността има сложна причинно-следствена връзка. В литературата се предават свързани и цялостно осмислени процеси и явления по подобие на жизнената обусловеност. Това е един от най-съществените принципи на композицията. Убедително композиционно единство например е постигнато в разказа "На оня свят" от Елин Пелин. В него сложно се преплитат сериозното и хумористичното, реалното и фантастичното, личното и общественото; чрез привидно забавни ситуации се поставят съществени проблеми, насочващи към обществените противоречия. Различните стилистично-тонални и съдържателни пластове са обединени, органически в едно цяло. Съобразно с жанровите особености на разказа са отстранени всички излишни елементи, пестеливо е подбрано най-необходимото от идейно-творческо гледище, постигната е художествена убедителност и логическа връзка между отделните части.

При характеризиране на композицията често се постъпва твърде фбрмално - тя се отъждествява със стихотворната структура при наличието на повтарящи се или редуващи се елементи с по-особен облик, както и с техническите похвати, със синтактичния строеж в рамките на стиха. Не се вниква в същността на композицията, не се разглежда съотношението на различните елементи в творбата. Набелязват се различни типове композиция, като се имат пред вид ритмични и строфични особености: например композиция анафора, епифора,

рефрен, пръстен, композиционна спирала и др.

Несъмнено е, че тези технически способи оказват влияние за композицията, особено когато са използувани като предпоставена задача и се повтарят във всяка строфа. Там, където има предварително търсени повторения и строги ограничения във формата, съдържанието придобива определен облик, различно е и съотношението между отделните елементи на творбата. Ако разгледаме следния пример от В.Брюсов, в който е използуван похватът на тъй наречената вътрешна анафора, не може да не се приеме, че особената конструкция влияе на композицията:

В ее глаза зеленые
взглянул я в первый раз,
в ее глаза зеленые,
когда наш свет погас.
Два спутника случайные,
в молчаньи без огней,
два спутника случайные,
мы стали близки с ней...

Но не може да се направи извод, че само този частичен похват изчерпва цялата композиция. Би могло той изобщо да липсва и въпреки това произведението пак ще има композиция. Често в стихотворенията на символистите се забелязва увлечение по музикалната форма, по външното изграждане, по самоцелното използуване на способи, които в известна степен затъмняват съдържанието, обедняват го. Според принципите на символистичната естетика истинските творби не са леснодостъпни и ясни, а мъгляви, неопределени, трудновъзприемаеми. При реалистичните творби не се използуват такива форми и способи, които биха изпъкнали на пръв план, със самостойно значение. Следователно в цитирания пример забелязваме особеност, която е свързана с определен творчески метод.

В стихотворението на Вазов "Опълченците на Шипка" се

забелязва анафорично изграждане (в увода няколко пъти се повтаря думата "нека", в началото на стиховете има синтактично подобие). Тази особеност е във връзка с патетичния стил, който, от една страна, идва от героичната тематика, а от друга - се оформя под влиянието на романтизма на В. Юго, у когото наблюдаваме бляскаво изграждане на фразата, реторично усложнен синтаксис, пищна образност. Но това не е композицията на творбата. За да добием представа за нея, трябва да разгледаме още редица елементи. Тук от значение е и ритъмът, който не е произволно въведен, а е в тона на героичното съдържание. Би ли могло да се приеме, че композицията ще е подходяща, ако поетът беше оформил друг ритъм - без тази сгъстена драматична сила - например ритъм, който звучи нежно, приласкаващо ... Той би бил в дисонанс с концепцията на творбата, с образите, основани на тематичния първоматериал. Историзмът, героичното, патетичното, патриотичното биха изглеждали странно в подобни одежди. Каквито и отделни форми на синтаксиса, размера или строфиката да се използуват, общо композицията би била несполучлива, тъй като цялостното звучене е нарушено и нестабилно. В тази творба поетът е положил максимални творчески усилия, за да постигне цялостност, единство. Във всеки ред, във всеки израз може да се види усетът при изграждането. Навсякъде смисловият акцент задържа вниманието, насочва го, съсредоточава го, свързва го с останалото и отделните пасажи се сливат с емоционално-действения център на цялата творба. В "Опълченците на Шипка" има и други особености, които освен анафоричното изграждане играят роля за композиционния облик на цялото; такива са например звукозаписните елементи в началото - употребена е алитерация (която същевременно е и фонетична анафора) с подбирането на думи, започващи с еднаква съгласна ("срама", "синила", "следи", "спомени"). Алитерацията е породена от логическия акцент

на стиховете. Но с подобни отделни особености съвсем не може да се обясни цялостната композиция на творбата, при която наблюдаваме сложно съотношение.

В стихотворението на Хр.Смирненски "Братчетата на Гаврош" е използувана формата на"пръстен" (първата строфа се повтаря и в края). Този похват не може да се приложи към всякакви случаи, а тук е особено уместен - той насочва към основната концепция. Поетът набляга на смисъла, изразен в началото. По пътя на контраста се засилва представата за противоречивото устройство на класовото общество, за несправедливостта на съществуващия обществен строй, при който някои живеят в охолство и пороци, във външен блясък, а други страдат в мизерия, излъгани от съдбата. Първата строфа, която пръстеновидно се повтаря на края, играе ролята на смислово-интонационно въведение и същевременно на логичен завършек. При това във финала ние я възприемаме с нов, по-богат смисъл. Тя вече синтезира впечатлението от целия мисловно-образен и интонационен поток на стихотворението. Тя е и като заключителен акорд, изразяващ болка и умора; в последните звуци обаче се чувствува ненавист и ирония, има пълно отричане. В стихотворението "Братчетата на Гаврош" на края тоналността не върви към затихване, не спада - както това често се среща в други стихотворения. Финалът остава като открит въпрос, който още би трябвало да се разисква. Няма ни най-малко примирение, а не се показва изход. Този завършек най-много съответствува на цялото развитие на творбата. Да се посочи конкретна определена перспектива тук е неуместно, защото би се нарушила системата на изградените образи. Позата, заета от автора, е такава, че би се стигнало до лековатост на лирическото решение, ако се посочеше определено някакъв път или изход.

Както виждаме, пръстеновидната форма на стихотво-

рението играе роля за неговата композиция, но тя не може да обясни всичко. Тук има и други важни особености. Съществено е значението например на зрителната позиция, заета от автора. При "чисто" лирическите творби има два основни начина на постройка: когато поетът говори от името на лирически герой и в центъра на вниманието е отделен субект; когато поетът говори предимно за обективни неща, за други лица. Това е независимо от статичното или динамичното развитие на лирическото настроение. И в двата случая лиризмът е пряко съчетан с интимното, с индивидуалното. Тук става въпрос за точката на наблюдение, свързана с отношение и оценяване. В стихотворението "Братчетата на Гаврош" Смирненски говори предимно за други лица, които отстрани наблюдава. Макар че не споменава непосредствено за себе си, чувствува се неговото отношение, виждат се гражданските му позиции, хуманистичното му съзнание. В творбата няма сюжет, въпреки че се забелязва известно развитие със смяна на обекти, при която има и степенно различие. Най-силен в емоционално-действения поток е моментът, когато децата стоят пред витрините и ги гледат с болка и съжаление. Тук двата свята непосредствено са изправени един пред друг. Чувството е дълбоко. Този момент има общи черти с момента на кулминация в сюжетните произведения, но приликата е само обща, тъй като в стихотворението нява събития и конфликти, детайлно разгърнати, които да достигат максимална изостреност при конкретно разкриване на противопоставени или съпоставени характери. Моментът, когато децата си тръгват все така одърпани и бедни, изгубили всяка надежда, напомня развръзката. Но и той е само спомагателен в общото изграждане, където се разчита преди всичко на емоционално-смисловото внушение, на творческото облъхване. Набелязаните външни елементи са страничен доказателствен материал, подчинен на авторовата концепция, която е изявена образно и емоционално-смислово.

и външното е облъхнато с лирично чувство. За композицията на творбата значение има и голямата синтезираност. Тук всъщност е включен жизнен материал, който при друг обхват и подбор би могъл да се разработи в цял роман. В стихотворението се прави характеристика на капиталистическия град през определена епоха, на противоречията в него, с малко думи, които означават много неща, и които имат богат подтекст:

Ти целия скован от злоба си,
о, шумен и разблуден град...

Всяка дума тук е точно и специално подбрана от автора; в съчетание с останалото тя придобива пределна експресивна сила; изразените съчетания оформят символно обобщение. В зависимост от смисъла и настроението, в зависимост от творческите съображения на автора за подчертаване на важното различна е интонацията в отделните седем строфи, всяка от които се състои от отделно изречение. Последователното й развитие и изменение не е случайно, а е майсторски осмислено във връзка с насочеността на творбата и с останалите конструктивни елементи. В първата и последната строфа интонацията е тъждествена - възклицателна, съчетана с обръщение, като градът се одухотворява. Това съответствува на непосредствения изблик на чувството, на непосредствено изявеното настроение в началото и края. Отстранени са всякакви разказвателни елементи. Друг е обликът на втората и третата строфа - в тях се аргументира - разбира се, бегло, кондензирано, със средствата на лирическата мотивировка. В тези строфи интонацията е различна - обяснителна. Тук смяната на интонацията има важно значение не само с оглед на съдържанието - снижаването на първоначално възприетия тон предпазва от изпадане в пресилена и външна патетичност, премахва всяка нотка на изкуственост, която навярно би се почувствувала при задържане на първоначалния тон.

Интонацията в случая насочва и към нещо конкретно - така се отбягва абстрактната образност и емоционалност. С тази смяна на интонацията акцентът пада върху първата строфа, която е по-важна от смислово гледище. И в трите строфи е постигнато разнообразяване и раздвижване, особено в началото, а също и в третата строфа с прякото посочване на автора - "и ето ги"... Четвъртата строфа разполовява стихотворението; по сила, по звучене тя е като връзка, като преходно стъпало между първата и последната строфа. В нея има реторичен въпрос, интонацията е въпросителна. Така се постига още по-голямо разнообразие. Във въпроса, който се задава - отново във формата на обръщение и с одухотворяване, - се чувствува протест, обвинение. Следващата строфа е и обяснителна, и възклицателна. В нея като че ли се сливат двете основни течения в лирическото развитие, които дотогава само се пресичат - емоционалното и действеното. Затова, макар че не звучи най-силно от гледище на цялата творба - тази строфа е с богат подтекст. В предпоследната строфа кръгът се затваря - няма изход, няма непосредствена перспектива за променяне трагичното положение на бедните деца (това, разбира се, не значи, че няма перспектива изобщо).

Когато изследваме композицията на дадено произведение не може да не обърнем внимание и на функцията, която има езикът. Стихотворението "Братчетата на Гаврош" по своята тематика по идейната си насоченост, по предметността на изложението изисква простота, съдържателна художествена простота. Затова и изразните средства са реалистични, правдиви, неусложнени. Те са в пълна хармония със съдържателността, смисъла и всички елементи на творбата. Известен частичен дисонанс тук внася само определението "теменужена" (за вечер). То се употребява от Смирненски и в други слу-

чаи. Тук обаче изглежда твърде префинено, звучи книжно в контекста и говори за неизживени литературни влияния. То не е в състояние обаче да наруши цялостното единство на творбата. Според някои теоретици във високохудожествените произведения композицията е напълно завършена, строго отмерена, доведена до такова съвършенство, че повече нищо не би могло да се измени, всяка поправка би внесла дисхармония. Но това е фикция. Често пъти за един само стих или изречение писателите имат много различни варианти, някои от които не отстъпват съществено на окончателно възприетия по изразителност. Не винаги последният текст е еднакво сполучлив във всички стихове или пасажи. В постигането на художествено пълноценни езикови форми има нещо закономерно, но има и нещо случайно. Закономерното е свързано с продължителната напрегната работа на твореца, с търсенията му. Често обаче домогването до отделни сполучливи думи, похвати или форми е спонтанно, то се основава на определен тип асоциации във връзка с конкретни настроения, впечатления или влияния. Би могло да се допусне като напълно възможно, че при продължаване на работата си, особено при друга обстановка и среда, при други влияния, поетът би намерил нови варианти, по-точно отсеняващи идеята му във връзка с цялото, по-изразителни, по-добре свързващи се с останалия текст. Обаче с облика на ценните класически творби обикновено ние свикваме още от ранни години, обикнали сме ги в техния установен от автора вид и ни се струва невъзможно да се промени дори и една дума в тях...

В стихотворението на Смирненски "Братчетата на Гаврош" прави впечатление и простотата на музикално-ритмичните и техническите форми, които са в сполучливо съответствие с тематично-образната същност и с езика. Те са сякаш напълно естествени и безизкусни... Всъщност при изграждането

им се крие умението на поета да конструира без самоцелно акцентиране на външните особености. Още в първия стих е използувана алитерация. При четене на стихотворението тя не се забелязва специално като нещо, което самоцелно би спряло вниманието. Почти във всяка строфа има оригинални звукови изграждания, които също така са в жива връзка със съдържанието. Те подсилват смисъла, отсеняват, придават колорит, насочват към най-важните думи.

Интересно е да се сравни по композиционно оформление тази творба на Хр.Смирненски с друго негово стихотворение - например "През бурята". Виждаме, че при изграждането тук въображението на поета е играло по-голяма роля. Вмъкнати са повече условни и фантастични образи (смъртта). Конкретните елементи от външната действителност, на които авторът спира вниманието си, са по-малко, при това са обрисувани отвлечено, чрез особени символи. Никъде не се забелязва нарушаване на този облик. Разчита се повече на подтекста, на вътрешното внушение. Чувствува се в изразните средства определено влияние от символизма - например в съчетанията "сумрака на тежки горести и грижи", "безименни борци", "нужди бледолики", "вечна мъка" и др. Някои от тях са обикнати и често употребявани от Смирненски и при други случаи. Строфата е шестостишна и това е във връзка с необходимостта да се постигне внушителност, широта, размах, обобщаващо звучене. В стихотворението "През бурята" общо има побляскаво изграждане на фразата - стига се дори до фразеология, ала тя е уместна, защото чрез нея се предава революционен патос. В тази творба е различна и зрителната позиция на автора. Тук поетът говори от свое име, той наблюдава други лица, като постепенно непосредствено се слива с тях, с тяхната борба, започва да действува с тях. Позицията на лирическия герой и на автора се покриват напълно. В постепенните преходи на произведението забелязваме богати

нюанси, предава се значително съдържание. Не се показва отделен момент или частична картина, а се характеризира цял жизнен път, цялостно жизнено отношение.

В това стихотворение също наблюдаваме върховен пункт в развитието на чувството, който има общи белези с кулминацията в сюжетните творби - в предпоследната строфа, когато се говори за непосредственото участие на героя в борбата. В последната строфа с друга тоналност, свързана с уместен преход, се прави лирично заключение - със задушевно, интимно и нежно обръщение към любимата. Докато останалите строфи се състоят от едно дълго изречение, обхващащо всички стихове, тук строфата се дели на две изречения. Очевидно поетът е почувствувал нужда да изостави напълно пищната реторика и фразеология и да се насочи към по-голяма простота и непринуденост. В тази строфа се вмъква нов смислов елемент, който е напълно различен от останалите елементи. При това няма никаква подготовка към него, но единството на творбата и тук не е нарушено. В стихотворението има отделни поетически фигури, които са твърде отвлечени по характер - например "червената прокоба" или "размаха на техните крила" (крилата на "братята" на лирическия герой). Останалите образи, дори и когато са абстрактни, общо взето, добре се свързват в цялостна образна система.

Във връзка с композицията се употребяват и други сродни термини - <u>конструкция, архитектоника, структура</u>. Те несъмнено имат някои близки страни с композицията, но в никакъв случай не бива да се отъждествяват с нея. Под конструкция трябва да разбираме строеж, свързан със специфични способи, които писателят използува при изграждането на творбата си, взети в тяхната съвкупност, а не откъслечно. Те имат конкретен характер, разнообразието им е извънредно голямо; при всяка творба се въвеждат различни

способи - ретардация, ретроспекция, случайности и пр. Има и ред езикови способи, за които ще говорим конкретно при анализирането на художествения език. Авторите се стремят към оригинално разрешение, което най-пълно съответствува на третирания материал и на цялостните творчески концепции. Конструкцията е конкретно, видимо проявление на безбройните връзки и отношения в литературната творба, които характеризират живата сплав на цялостната композиционна изграденост. При различните жанрови форми конструкцията проличава във връзка с различни особености. Така например при лирическите произведения тя е свързана преди всичко със строфично-ритмичното изграждане, при драмата - с монологично-диалогичното и сценично оформяне, с актовата прекъснатост и обособеност и пр. При всички жанрови форми изпъква на пръв план дълбоката неразривна връзка на конструкцията с речта, с езиково-образните изграждания. Творческите намерения на писателя се осъществяват предимно със словесните конструкции. В тези случаи обаче под езиково конструиране не бива да се разбира някакво повърхностно комбинаторство; и в това отношение е нужен богат духовен пълнеж, задълбочена съдържателност, осмисленост.

Особен тип конструкция е архитектониката. Неправилно някои автори я отъждествяват с композицията. За да преценим що е архитектоника, нужно е да се види как възниква това понятие и как се употребява в теоретическата литература. В различните изкуства терминът е пренесен от архитектурата. Произходът на думите архитектоника и архикектура е близък, според някои езиковеди дори и един и същ - от старогръцката дума αρχιτέκτων (главен строител). Не случайно двата термина са били разглеждани винаги в тясна връзка. В прекия смисъл на думата под архитектоника се разбира такова построяване на сграда, при което

сложното съчетание на разнородни строителни елементи довежда до единство, като с усет, с познание са подредени материалите - симетрично, пропорционално, успоредно или перпендикулярно в конкретно необходими зависимости. Архитектониката в литературата е свързана предимно с формата, с техническите способи; при нея наблюдаваме особено изграждане. То се основава на няколко принципа: <u>хармония, симетричност, пропорционалност, паралелност</u> и др. подобни. В литературата тези архитектонични особености имат специфичен облик, специфично се проявяват, не бива да се схващат в абсолютен смисъл; само относително може да се говори за съразмерност. От друга страна пък не бива да се забравя, че в широк смисъл на това понятие няма произведения на изкуството, в основата на които да не се наблюдава съразмерност, някакъв ред. Но факт е, че има по-специални случаи в литературата, когато, макар и относително, може да се говори за симетрия, за пропорционално разпределение на едни или други форми. Терминът архитектоника най-много подхожда за някои творби със съразмерно и равномерно повторение на еднакви единици в определен ред и определена система. Например "Божествена комедия" на Данте има много типична архитектоника: цялата поема се изгражда върху тройно деление, като се почне от основните части и се стигне до строфичната организация.
В никакъв случай не може да се приеме обаче, че с тези особености се изчерпва цялата композиция на творбата - тя не се изчерпва и с останалите технически способи, използвани от автора. Ако приемем, че едно произведение има сполучлива архитектоника, това означава, че в него добре са съчетани елементите на съдържанието и формата в последователна и системна зависимост, че са употребени особени способи, чрез които се постига цялостност, стройност и завършеност; тези способи са присъщи предимно на формата, осъ-

ществена чрез свързване на отделните елементи в живо цяло, което творчески отговаря на съдържанието. Във всяко произведение на литературата има поне някои елементи на архитектоника. Подобни елементи по-определено се наблюдават в стихотворните творби. Но типични примери срещаме в случаите, където има построения по определен ред съобразно със специални художествени задачи. В литературната практика архитектоничните принципи се проявяват разнообразно.

Типична архитектоника наблюдаваме например в стихотворението на П.К.Яворов "Две хубави очи". То се състои от две основни смислово-интонационни цялости, които неразривно са свързани помежду си, като втората е повторение в обратен ред на първата (така наречената от някои автори "огледална" композиция). Тази форма е оригинално неповторима, подхождаща за конкретния мотив. При стихотворното изграждане се използуват принципите на контраста и симетрията, частично нарушена с негативни съчетания.

Терминът "структура" се употребява с различен смисъл. В трактовката на привържениците на структуралния метод в литературознанието той най-често е свързан с абсолютизиране на външни формални особености на художествените творби, със статистически наблюдения върху езикови, фонетични и ритмични особености. Някои от търсенията на структуралистите несъмнено имат положително значение, чрез тях се достига до интересни тълкувания за художествеността; но неправилно е, че те пренебрегват идейното съдържание като извънлитературен феномен, изолират творбата от обществената основа и представят литературния текст като съвършено условно и илюзорно явление.

Трябва да кажем, че проблемът за структурата и нейната същност не е достатъчно разработен в съвременната марксистко-ленинска естетика. Поради това терминът често се

смесва с други сродни термини, особено с "композиция". Несъмнено е обаче, че структурата е по-широкообхващаща от композицията - тя включва и самата композиция - при нея се има пред вид едно по-цялостно устройство на творбата, даващо представа за всичките й отделни елементи в тяхната съвкупност. Под структура в такъв смисъл се разбират не формалните словесни средства, а едно органическо единство, една жива съвкупност от всички компоненти на творбата в тяхната взаимозависимост, целенасочени и определени с оглед да се предаде внушение, да се изразят идеи и емоционално-духовно отношение. Докато композицията като постройка е елемент предимно на формата (макар че тя има отношение и към съдържателността), структурата обхваща еднакво елементите на съдържанието и формата като конкретни дадености в тяхната неразривна връзка. Въпреки разликата между тези две категории обаче в практиката често е невъзможно стриктното им отделяне, още повече че употребата им има в значителна степен условен характер. Литературното произведение е неразкъсваемо и единно.

Във връзка с композицията и структурата в това отношение наблюдаваме различни типове на оформяне:

Класическа или строга и свободна структура. Терминът "класическа" е твърде условен, той включва в себе си много елементи, често разнопосочни, не създава впечатление за нещо определено. Имаме пред вид такава структура, при която авторък се придържа към установени, известни и общоприети композиционни норми; налага се утвърденото, традиционното. Не се търсят ефекти, странни форми на изграждане - очертанията са ясни и определени. Ала проявленията са различни - в някои случаи наблюдаваме много тясно придържане към традиционното, без то да се съчетава с оригиналното и

новото, липсват самостоятелни творчески решения. В такъв случай класическата структура е закостеняла, консервативна, отживяваща. Сполучливи и убедителни са тези примери, където авторът постига класическа структура с въвеждане на нови конструктивни елементи, съобразно своя замисъл, индивидуалните си качества, новия облик на съвременната епоха.

Пълна противоположност е свободната структура, при която се използуват съвършено нови форми, непознати досега; разбира се, щом имаме работа с действително литературно произведение, и при подобно изграждане авторът се подчинява на известни общоприети принципи, които лежат в основата на литературата изобщо, тъй като тя е човешка дейност. Ако авторът направи опит да се откаже от всякакви норми, ако не се съобрази с основните принципи на литературното изграждане поне в минимална степен, той няма да постигне добри успехи; структурата ще бъде м а н и е р н а, п р о и з в о л н а, е к с т р а в а г а н т н а или пък н е с т р о й н а, съдържаща различни необединени елементи; в други случаи може да се оформи м н о г о с л о в н а структура (плеоназъм) или най-после - пълният израз на тези отрицателни крайности - с т и х и й н а т а структура. Разбира се, свободната структура не бива да се схваща само в отрицателен смисъл, тя е нещо много положително, когато е основана на съдържателни революционно-новаторски търсения, които не са формални фокуси, свързани с външни похвати, а са дълбоко обусловени от съдържанието и третирания материал - както е в оригиналната поезия на Маяковски. Особен тип свободна структура е условно назоваваната от някои автори м о з а и ч н а композиция - при нея различни компоненти, носещи особености на различни типове изкуство, се обединяват в едно цяло. В произведения, изградени

по такъв начин, има пъстрота, блясък и разнообразие, елементи на лириката, епоса и драмата се съчетават с естрадни и музикални елементи. В някои случаи съчетанието е още по-сложно, като се използуват и форми на киното.

Подразделение на класическата структура са специалните случаи, при които има архитектонично изграждане. Симетричността, пропорционалността, паралелът тук често са оформят строго, понякога дори геометрично определено. В подобни примери е важно да се постигне единство с третирания материал, като рамките на структурата не бива да потискат, не бива да са в разрез с материала. Конструкцията може предварително да бъде обмислена като преднамерена схема, като твърда рамка, в която не може да се вмести живото, подвижно, пластично, разнообразно, безкрайно изплъзващо се съчетание от образи, отношения, описания. Разбира се, подобни особености може да се наблюдават и в творби, които са далеч от класическата форма на изграждане.

Най-пълен израз на класическа структура е тази, при която са осъществени установените още в древността три единства - на място, време и действие. В подобни случаи има най-пълна съсредоточеност.

Б е д н а и б о г а т а с т р у к т у р а. Често се говори за простота в подхода при изграждането на литературните творби. В случая това понятие не бива да се отъждествява с понятието бедност. Напротив, има много великолепни примери на съдържателна художествена простота, при които наблюдаваме богатство на структурата. Става въпрос за художествено изграждане, при което няма прекалена самоцелна пищност на формите и средствата, а е постигната дълбочина и яркост на изразителността, на вътрешния облик. В такъв случай художествено простата структура не означава опростяване и бедност на похватите и способите. Въпреки

външното подобие трябва да правим разлика между простота и оскъдност на изразните средства и на цялостното изграждане. Художествено простата структура е богата и пълноценна. Но има и композиция, която е сложна; сюжетът е много разнообразен и заплетен, употребяват се особени условни особености, сложни изразни средства и ритмични форми, пресичат се няколко основни линии на повествование и все пак е постигнато убедително съответствие с основната насоченост, проблематика, атмосфера. Такава композиция също не може да се отрече, тя също е богата. В литературата винаги е имало и единият, и другият тип от тези основни форми в безброй различни модификации. Неприемлива е изкуствената усложненост, която прикрива бедност на структурата, при нея се използуват външно ярки способи и постройка, без да се съчетават с яркост на съдържанието, тъй като те са външно ефектни. Неприемлива е всяка изкуственост изобщо, която личи; тъй като в изграждането винаги има елемент на условност, но той трябва да бъде постигнат така, че да изглежда като естествен, засилващ илюзията за подобие на жизненост. Непълноценно е това изкуство, при което личи изкуственост и преднамереност на изграждането.

В развитието на литературата няма тенденции към опростяване или усложняване на структурата, а има тенденции към нейното в с е п о-г о л я м о о б о г а т я в а н е, с пълноценна мотивировка, с нови способи, които са интелектуално по-извисени и емоционално по-наситени. Тук несъмнено по косвен път се отразява благоприятно общият напредък на науката, културата и изкуството, както и конкретното светоусещане на хората от всеки етап на прогресивното развитие.

Всяко литературно произведение има самостоятелна композиция. Но при жанровите форми наблюдаваме подобия, сходни особености в изграждането на творби от един или

друг литературен вид. Сходни композиционни особености има и при произведения, създавани с определен творчески метод. Относително категоризиране може да се направи и с оглед на някои съществени особености, които излизат вън от рамките на жанровото деление: сюжетни и безсюжетни произведения, стихотворни и нестихотворни, статични и динамични, прости и сложни и др.

Създаването на пълноценна композиция е една важна задача пред писателите, свързана с тяхното художествено майсторство. Александър Блок пише: "Цял живот ме мъчеше композицията..." Несъмнено трудна творческа задача е да се намери уместното решение при всеки отделен случай, да се изгради убедително творбата, в цялостно единство, в завършеност. Постройките на различните творби са индивидуални като човешките лица, многообразни са като живота. В това отношение рецептите са едностранчиви и скоаващи. Непълноценно е това изкуство, при което личи изкуственост и преднамереност на изграждането. Големите творци винаги са намирали сполучливо композиционно разрешение в съответствие с изразяваното съдържание, с идеите и концепциите си.

ЕЗИК НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ЛИТЕРАТУРА

Изградените в литературното произведение събития и характери представляват образи, конструирани чрез словесни съчетания. Несъмнено тяхната първооснова е в действителността, но литературното отражение има и своя специфика, при която извънредно важна е ролята на езика. Същите факти и явления от действителността, претворени с различни средства в другите изкуства, придобиват различен облик. Затова за оценката и разбирането на литературната творба, както и на художественото пресъздаване, е необходимо да се проучи същността на словесното изграждане в литературата, неповторимото своеобразие на художествения език.

Повечето съвременни литературоведи са единни в схващанията си, че в съотношението на съдържание и форма езикът спада <u>към формата</u>. Това становище, общо взето, е безспорно. При аргументирането му се имат пред вид най-вече езиково-изразните средства и образно-поетичните конструкции, синтактичните форми, които се изграждат с известна художествена условност и творческа цел. По преобладаващ акцент те несъмнено може да бъдат причислени към формата, тъй като чрез тях смисловото съдържание се предава многопластово; често в прекия изказ има ред логически нецелесъобразности, които писателите съзнателно използуват с цел да постигнат по-жива емоционалност, колоритност, картинност, естетическа наслада, да направят своя лична оценка на представяните жизнени явления. В тези изразни средства винаги има елемент на иносказателност. Наред с тях обаче наблюдаваме и други езикови съчетания, които са значително по-тясно свързани със съдържанието - в тях липсва иносказателен елемент, те по-точно по-пряко предават конкретен смисъл.

Това личи ясно в следния пример от стихотворението на Н.Вапцаров "Вяра":

Ето - аз дишам,
работя,
живея
и стихове пиша
(тъй както умея).

Работя, живея, пиша - тези думи имат пряк смисъл; разбира се, ако се разгледат вън от цялостната образна система на стихотворението, в което има значително косвено внушение. Те непосредствено ни разкриват прояви, непосредствено са носители на същност. Ясно е, че в тези случаи преобладаващият акцент на езиковите съчетания е към съдържанието (макар че никога не може точно да се каже в каква степен, с проценти тук е невъзможно да се определи). Не бива също така да се забравя, че цитатът е от стихотворна реч, където е важно значението и на ритмичната организация, и на музикалното оформление, и на интонацията, които съдържат потенциална изразителност. Така че в художественото оформяне тук има и нещо допълнително, нещо повече от пряко изразеното. "Аз дишам" - има и пряк, и преносен смисъл, който се свързва с останалия текст на стихотворението, особено с тези елементи, в които определено се чувствува иносказателност и условност на изграждането. "С живота под вежди се гледаме строго" - тук вече преобладава моментът на условното съчетаване; смисълът не се разкрива непосредствено, а само във връзка с приети и утвърдени в практиката иносказателни конструкции, които поетът преобразява по особен начин. Пред нас вече изпъква отново формалната страна на езика. Горки е казал, че езикът е първоелемент на литературата. Естествено е, че при това изказване той е имал пред вид и съдържателната страна на художествения език, а не само формалната му страна. Маркс и Енгелс в "Немска идеология" пишат: "Езикът е именно практическо,

съществуващо и за другите хора и със самото това съществуващо също и за самия мене действено съзнание, и подобно на съзнанието езикът възниква само от потребностите, от настойчивата нужда от общуване с другите хора."

В това изказване се изтъква проникновено непосредствената връзка на езика с мислите, впечатленията, преживяванията като отражение на обективния свят. Щом езикът е практическо съзнание, естествено е, че той не може да бъде само форма. В словесния материал и по-специално в художествения словесен материал има особености, които определено ни насочват към съдържанието. Така е дори и с подтекста, при който се намеква за нещо, читателят се насочва към някакво внушение, повече или по-малко определено. Езикът има елемент на съдържателност и когато чрез комбинативно преустройство в него се влага преносно или подчертано условно значение и когато се използуват способи, трансформиращи буквалната му смислова същност и придаваща му нова богата образност. При литературните произведения съдържанието винаги има особен облик, различен от съдържанието на произведенията при другите изкуства, поради това че се предава с езика. Специфичният характер на човешкото слово разкрива специални възможности за изразяване и същевременно придава нов отблясък на същността. Ако приемем, че художественото слово е само форма, трябва да стигнем до абсурдния извод, че съдържанието се намира вън от творбата (в произведението всичко се предава чрез езиковите съчетания), т.е. това ще бъде обектът на отражение, жизненият материал, тематичният първотип. Елементите в езика, които са свързани трайно с формата, имат повече външно значение - съчетанието на думите, тяхната хармоничност и звукова изразителност, мелодична продължителност, определена интонация и пр. (Тук имаме пред вид звуковата страна на повече думи, а не на отделна дума, тъй като при нея

творческата намеса на писателя е вторична - освен при неологизмите). Разбира се, и звуковите елементи не се оформят произволно, те също имат връзка с цялостната съдържателност.

Езиковите съчетания са в неразривна връзка със смисъла - отделно взето те нямат стойност. Колкото по-условни са, толкова по-голяма и по-строга е тяхната определеност към даден контекст.

Най-общо казано, елементите на "форма" в езика на литературното произведение са толкова по-подчертано изявени, колкото по-условно е творческото изграждане. И обратно - колкото по-целенасочено с оглед на определени смислови елементи, близки до действителното, се оформя произведението или отделна негова страна, толкова повече изпъква елементът на "съдържателност" . При пълноценните литературни творби дори и в най-условните очертания не се губи напълно смисловата страна.

В тази насока се очертават и специфичните отлики на художествения език, по които той се проявява своеобразно, особено, отделя се от другите езикови пластове на разговорната реч, на научната и публицистичната реч. Различието не е абсолютно. Художественият език не е изолиран и затворен, той се гради върху общонационалния език, съставен от разнообразни и богати слоеве, има също така корени в действителността, в жизнената практика. Образността, която му е най- присъща, води началото си от древността, от мъдростта на народа и неговото предметно виждане, претворени в произведенията на фолклора.

При повечето определения, които се правят в езикознанието, художествената реч се включва в "литературния" и "книжовен" език. В учебника "Езикознание" от Вл.Георгиев и Ив.Дуриданов четем следните определения:

"Общият и единен н а ц и о н а л е н е з и к об-

хваща езика на художествената проза и поезията, на публицистиката, на науката, на администрацията и общия разговорен език. Следователно споменатите термини трябва да се употребяват по следния начин: "Л и т е р а т у р е н е з и к", това е езикът на поезията и художествената проза: под "литературен език" следователно се разбира художествено обработената форма на националния език. "П и с м е н или к н и ж о в е н е з и к" е по-широко понятие: то обхваща всичките писмени форми на националния език, т.е. понятието "писмен език" включва както литературния език, така и езика на публицистиката, на научната литература и на администрацията: той е официалната, представителната форма на нашия съвременен език. А "национален" език е още по-широко понятие: то обема както писмения, така и общия разговорен език"[1].

Тук се говори за поезия и художествена проза, но очевидно авторите имат пред вид и драматичните творби, както и лироепоса. В езиковедските трудове тези термини не са категорично уточнени и има автори, които ги тълкуват различно, като не правят разлика между литературен и книжовен език. В тези случаи различията в становищата са чисто терминологични и нямат принципно значение. Така или иначе безспорно е, че художествената литература си служи с език, който има специфични отлики, без да е цялостен и единен. Съществено се различава например езикът на лириката и на епоса, своеобразни различия има и в езика на драмата. Наблюдават се характерни особености и при стихотворната и нестихотворната реч изобщо (драмата също може да бъде стихотворна), при хумористичните и нехумористичните творби (комично и трагично, елегично, баладично и пр.)

---

[1] Вл.Георгиев, Ив.Дуриданов - Езикознание, изд.Наука и изкуство, 1965, с.266.

Различия има в речта на героите и в авторовата реч; не е един и същ от гледище на езиковите съчетания диалогът в епоса и в драмата. При диалогичните форми се наблюдават елементи, които са близки до обикновената, разговорна реч. Подобни елементи може да има и в недиалогичната реч, особено при стилизиране (както е в "Пижо и Пендо" на Елин Пелин). В художествения език наблюдаваме и особености, които са определено условни, с повече поетични форми (особено в лириката) и други - които са относително по-неутрални: някои от тях се приближават до публицистичната и научната реч (например философските отстъпления във "Война и мир" на Л.Н.Толстой). Съобразно със средата, която рисуват, писателите използуват езикови пластове от различен тип: диалектизми, жаргонизми,архаизми, варваризми и др.

Специфичните особености на художествения език се проявяват най-пълно при поетическата образност, която е във връзка с разнообразната същност на художествената литература изобщо. Различните изразни средства, тропи, синтактични способи, фонетични форми най-пълно са носители на "поетично начало" във връзка с емоционалността на литературните произведения. В този случай езиковата специфика се проявява ясно в съпоставяне и противопоставяне на научната реч, както и на публицистичната реч в преобладаващите й форми. Докато за научните съчинения е характерен стремежът да се употребява точен език, който обобщава и насочва към същността, категоризира чрез логически конструкции, за литературните произведения е характерен стремежът да се върви от частното към общото, да се въведат ред езиково-образни детайли, да се описва не само пряко, но и косвено, с намеци, с полутонове и недоизказвания, с емоционален подтекст, с частични алогизми и иносказания. Докато на науката е присъща строгата рационалност в езиковото изграждане, при художествената литература наблюдаваме слож-

но съчетание на емоционално и рационално в словесните форми, при което привидно преобладава емоционалното начало. Емоционалността има различни форми и степени - често тя е свързана не с видимостта на изразяването, а с въздействието. Тя не се проявява абстрактно - произтича от предметната съдържателност, съчетана е с мисли, съждения, подтици и импулси. Чрез нея се осъществява и експресивност на художествената реч, при която се акцентира на същественото, а за да се разкрие то, често се използува частично - видимо или осезаемо - преувеличение, показват се контрастни състояния и положения, при които също така има "заостряне" на крайните проявления, елемент на хиперболизация.

Емоционалността на художествената реч е във връзка с изразяваното отношение, с позициите на писателя, с оценката, която той прави. В подбора на думите и на изразните съчетания има целенасоченост, осмисленост, която показва авторовите предпочитания, неговите симпатии и антипатии не само като съзнателно разбиране и тълкуване, но и като интимно чувствуване и вживяване, като най-дълбока и искрена същност с изявяване на съкровеното. При науката роля играят логичните съждения и доказателствата, дори и да има емоционален елемент, той е съвсем страничен в изгражданата мисловно-езикова система. При художествения език се разчита на естетическото съпреживяване и "заразяване", при което роля играе въображението на възприемащия и личната му чувствителност. Подобно въздействие се постига както с езика на цялото произведение, така и с някои отделни негови страни, в които по-определено се проявяват формите на поетическата образност и на синтактичните конструкции. Те водят началото си от дълбока древност. Намираме ги изявени както във фолклора, така и в образната реч на народа, в

обикновената разговорна реч. Те отразяват стари представи за природата и външната среда, при които се разкрива склонност към одухотворение и към уподобяване с човешкия живот и човешките преживявания. В личното творчество (художествената литература, която не е пряко свързана с фолклора) образното мислене и изразяване е художествено средство, преосмислено и организирано във връзка с творческите задачи. При него наблюдаваме, от една страна, форми, които се употребяват и в разговорната реч, пренесени в литературната творба с частично преобразяване или без промени; от друга страна, в художествения език има и самостоятелно сътворени от писателите поетически съчетания, разкриващи лично виждане и чувствуване. Най-типичните от тях в една или друга степен са свързани с природата, която е един отдавна утвърден и авторитетен източник за съпоставяне и аналогии в езика на художественото творчество. Елементите, които изобразяват природата, в една или друга степен са свързани с одухотворяване и олицетворение – те показват отношението на човека към окръжаващата го среда, те допринасят за по-голямата конкретност и нагледност на изобразяваното, внасят особена красота в речта. За да се разкрие вътрешното, свързано с човешките преживявания и психически процеси, се прибягва към помощта на външното, което лесно може да се наблюдава и което е изучено в продължение на вековна практика.

Макар че подобно отношение и подобни елементи има и в обикновената разговорна реч, то художествената реч не може да се отъждествява с нея. В литературните произведения има специална организация на езиковите форми, системна и последователна осмисленост, интелектуална извисеност. В обикновената разговорна реч има ред случайни елементи, насочващи към несъщественото, към делничното. По външни особености тя най-много прилича на диалога в епоса. Но и тук пълно подобие няма. В литературните произведения винаги се

прави подбор с осмисленост към определената художествена задача. Отстранява се огромен баласт от ненужни, излишни, банални изразни форми, влага се емоционално-мисловен подтекст, който е в цялостна линия - творческото съзнание на писателя, неговата мисловност и съобразителност се чувствува във всички реплики наред с наподобяваното мисловно и емоционално отношение, характерно за определен герой. Съществено е различието между разговорната реч и авторовата реч в белетристичните произведения (както и в някои лироепически творби). Така е и при диалога в драмата, който е подчертано условен, тъй като в него се включват и ред елементи, присъщи на липсващата в драматичните творби авторова реч.

В разговорната реч несъмнено също има емоционалност, стихийно проявяваща се. В литературните произведения обаче емоционалният език е във връзка с ред творчески функции. Най-определено емоционалният елемент се проявява в лириката, където е съчетан с експресивност и кондензираност на речта. В драмата той изпъква най-силно при конфликтната интензивност на езиковите съчетания, а също и в монолозите, разкриващи преживявания. В епоса, който по облик е по-спокоен и обективен, също има емоционалност в словесните изграждания, повече свързана с подтекста - най-определено тя изпъква при създаваното напрежение със заплитане на действието, при психологическите анализи и при рисуването на природни картини, както и в някои отстъпления.

Емоционалността на езика в литературните творби е свързана с нагледност, колоритност, пластичност. Ясно е, че тези особености насочват към живописта, показват известни връзки между литературата и изобразителните изкуства. В това отношение са изразявани различни становища. До XVIII век преобладаващи са били схващанията, че литературният език има за задача да изобразява така както живописния, с

външни описания, с детайли, които характеризират видимото. Подобни становища водят началото си още от древността. Така например поетът Симонид от VI в. преди н.е. казва, че "живописта е безгласна поезия, а поезията е говореща живопис". Тези възгледи особено упорито се утвърждават по време на Ренесанса и стават предубеждения, които ограничават богатството на литературата, неправилно насочват и изобразителните изкуства. В "Лаокоон или за границите между живописта и поезията" Лесинг решително им се противопоставя. Той изтъква, че е неправилна "манията за описания" в поезията, стремежът да се превърне поезията в "говореща картина". Лесинг обобщава: "Живописта си служи с фигури и багри в пространството, поезията - с артикулационни звуци във времето". Живописта рисува нещата "едно край друго" (коекзистентно), а литературата "едно след друго" (сюксесивно).

Становището на Лесинг несъмнено е рационално в много отношения, то правилно атакува крайните увлечения, които насочват към отъждествяване на живописните и литературните задачи. Но в някои моменти то е едностранчиво и крайно; ясно е, че и в литературата може да се описва - стига да не се прекалява, стига да не се проявява стремеж за "конкуриране" на живописта, стига да не са самоцелно въведени картините. Романите на Балзак например са пълни с описания и това в редки случаи е неуместно. Подобни детайлни картини има и в лириката, особено в пейзажната лирика. Вмъкват се и елементи, които дават представа за отделни външни особености на обектите и предметите, на героите. В "Градушка" на П.К. Яворов виждаме ред картини, особено картината на бурята във финала, при които вниманието е конкретно насочено към външни особености и се получава изображение, което е живо, ярко, нагледно, релефно, многобагрено. Всичко това няма нищо общо с бездушното и безлично описателство, при което се изреждат нехарактерни подробности и се цели външно подобие

с описвания обект. Може би Ламартин има пред вид подобни илюстративни изреждания, когато казва: "Поезията плаче добре, пее добре, но описва лошо"...

След Лесинг и редица други литературоведи са изказвали свои становища за спецификата на литературния език и стил Въпреки че главните принципни възгледи на Лесинг оказват силно влияние върху литературата и след него се проявяват тенденции, при които се сближават живописта и поезията. Символистите например прокламират необходимостта от най-тясно свързване не само на тези две изкуства, но и свързване с третото основно изкуство - музиката. Търсят се образи-символи, които биха предали сложни колоритни съчетания, разнообразни багри. Търси се връзката между звуковете и цветовете, търсят се музикални съчетания, които биха насочили към различни зрителни представи. В книгата си "Горные вершины" Балмонт пише: "Ето основната черта на символистическата поезия: тя говори със свой особен език и този език е богат на интонации; подобно на музиката и живописта тя възбужда в душата сложни настроения, повече от който и да е друг род поезия, трогва нашите слухови и зрителни впечатления, заставя читателя да премине обратния път на творчеството: поетът, създавайки своите символистични произведения, от абстрактното върви към конкретното, от идеята към образа, този който се запознава с неговите произведения, възхожда от картината към нейната душа, от непосредствените образи, прекрасни в своето самостоятелно съществуване, към скритата в тях духовна идеалност, придаваща им двойна сила". Много от теориите на символистите водят до халюцинации и странни виждания, до мистични или безсмислени изграждания.

При много от изказваните теории за езика на художествената литература несъмнено има едностранчивост, абсолютизиране на частни особености. В същност езикът е богат и разнообразен: в него има елементи, които са свързани както със

зрителни, така и със слухови представи, а също и с преживявания, с мисловно предметно съдържание, с недоловими облъхвания, импулси, неясни подтици, които не винаги може да се обяснят определено, както не се поддава на точно обясняване и очарованието на художествения език, свързано еднакво с прякото изразяване и допълнително внушение. В художествената реч се проявяват като характерни носители на поетическа образност и емоционалност и ред елементи, които са свързани с изображението на цветове, полутонове, светлини и сенки, отражение (колоритност), с релефност и динамика (пластичност). Тези термини в литературата се употребяват в преносен смисъл, малко по-различно, отколкото в изобразителните изкуства (макар че и там съдържанията на понятията не са абсолютно точно очертани). По-специално терминът "пластичност" е не съвсем определен и ясен по смисъл. В "Български тълковен речник" четем следните обяснения: "Пластика ж.(гр). 1. Елегантност, изразителност и красота на жестове и движения на тялото. Танци с пластика. 2. Книж. Скулптура. "При "Пластичен" има и допълнителни обяснения, които най-пряко се отнасят за поетическата реч: "3.Релефен, образен. 4. Който притежава красиви и гъвкави форми." Релефността в образното изграждане на литературния текст е във връзка с неговата експресивност и емоционалност, особено проявяващи се в лириката. Например в следния откъс от "Градушка" на Яворов наблюдаваме ред подобни елементи:

Вихрушка, прах... Ей свода мътен,
продран запалва се - и блясък -
а още - пак - о, боже!... Трясък
огласят планини, полета -
земя трепери ... Град! - Парчета -
яйце и орех... Спри... Недей...
Труд кървав, боже, пожалей!

Този откъс е много характерен с пластичното си изображение. Тук са подбрани думи и изразни съчетания, кои-

то експресивно, ярко, образно дават представа за описваното природно явление, без да се разкрива всичко, много неща само се загатват - посочват се отделни детайли, които имат важно значение (в това отношение разликата с живописното изображение е съществена). Обрисуването на явленията става сюксесивно, т.е. последователно, постепенно, във времето. Думите се редят една след друга в непрекъсната верига с временни частични прекъсвания и така нашите представи постепенно все повече се обогатяват. Пред въображението на читателя изпъкват някои характерни страни на описваното явление с пределна изобразителна сила - релефно, образно. Чувствува се и динамично напрежение. Използуват се зрителни представи ("Вихрушка, прах... Ей свода мътен, продран запалва се - и блясък" и др.) Те насочват към конкретни предмети, процеси и цветове. Свързани са и със слухови представи ("Трясък огласят планини, полета..."). Въздействието се постига с повече и по-разнообразни средства. В случая роля играе поетическият синтаксис - с характерната интонация, елиптичност - създаваща впечатление за задъхване, голямо напрежение, максимална емоционалност. Характерни са и заповедните форми, звучащи много категорично, кратко и изразително. Въздействието се подсилва и с недоизказаността, която е типична за целия откъс. Използувани са ред фонетични особености, които активизират впечатлението от слуховите представи и са в унисон с емоционалната атмосфера (алитерация особено със съгласната "р", също и асонанс предимно с гласната "о"). За създаване на по-голямо художествено впечатление тук от значение са и метафорите, инверсиите, анжанманите и другите стихотворни способи. Отделните форми са в цялостно единство, чрез тяхната съвкупност се постига една картина - много богата и съдържателна, с голямо въздействие. Със средствата на епоса или на драмата без-

спорно бурята би била претворена различно. От значение е също личният стил и творчески метод на поета, неговите вкусове и предпочитания.

При езика на литературните творби изпъкват определено особеностите на различните творчески методи. В цитирания откъс Яворов се проявява като типичен реалист. В по-късното му развитие творческият му метод се променя - наблюдаваме чувствителна разлика и в езика: предметността и нагледността постепенно отстъпват място на една по-абстрактна образност, характерна за символистичното изразяване. Специфични отлики има и езикът на писателите-романтици. "Епопея на забравените" на Ив.Вазов е написана под силното влияние на романтичния творчески метод, по-специално под влияние на Юго. Езикът е изпълнен с реторични обрати, антитези, обръщения, плеонастично усложнен и с външна бляскавост. (Някои от тези особености са характерни и за класицизма - при един по-рационален подстъп и своеобразна реторична патетичност.).

Стилът на писателя е във връзка с неговата индивидуалност, с личния начин, по който той реагира на нещата, по който той чувствува наблюдаваните явления. Езиковите средства и способи са само част от стила на твореца, те не изчерпват целия му стил, но са негово външно проявление, което най-ясно изпъква. В своето развитие всеки писател претърпява изменения, може да си служи с различни методи и средства. В зависимост от конкретните художествени задачи и от тематиката, която разработва, той може да използува различни езикови способи. Но в основата на почти всичко написано от него има нещо общо, константно, което е свързано с натюрела и таланта му. Иля Илф е казал: "Всички талантливи хора пишат различно, всички бездарници пишат еднакво и дори с един почерк."

В това отношение работата на писателя над езика е работа и за оформяне на собствен стил, свързан с неговите творчески позиции и с личното му чувствуване и виждане. Големите писатели са и големи майстори на художествената реч, те дават свой ценен принос за оформянето на националния език и за възпитаването на добър вкус. Ръкописите и черновките на различни творци показват каква упорита работа е извършвана, за да се постигне красота и завършеност в съответствие с предаваното съдържание. Поправките на езиковите съчетания са едновременно и поправки за дооформяне на мисълта, на идеята, за обогатяване на образите и ситуациите. Промените са в различни отношения. Някъде те се състоят в стремежа да се съкрати фразата, да се постигне пестеливост на израза, в други случаи са свързани с неточности в словосъчетанията, с отстраняване на шаблони, с изясняване на концепции, с по-сполучливо изграждане на синтактичните конструкции. В историята на литературата има примери, когато някои писатели са полагали изключителни грижи за езика - проявявайки в това отношение дори известна педантичност като Гюстав Флобер, когото Леон Доде нарича "безмилостен палач на стила". Понякога той по цели дни и седмици е търсел сполучливо решение за оформянето на едно само изречение. Нашият писател Антон Страшимиров пише, че някои пасажи е поправял сто пъти. Елин Пелин прави следното изказване: "А преработката е - да го стилизираш, да го направиш хубаво, да изхвърлиш непотребното. Това е стилно обработване. Това, вярвам, го правят всички. Гледал съм по музеите ръкописи на великите писатели. Те борба са водили с тази работа. В Петербург едно време имаше един малък музей за Толстой. Гледал съм какво е правил: чертал, задрасквал цели страници. Много е работил. Така работят и други. Например поетите. Нима излизат стихотворенията така? Без зачеркване не може".

В литературната история има и примери, при които е известно, че някои писатели не са правели почти никакви поправки. Това е характерно например за Жорж Санд. Теофил Готие сам казва за писателския си труд, че нищо не зачерква, защото владеенето на синтактичните особености му позволява да подхвърля изразите си във въздуха, подобно на котка, която винаги пада на краката си... Известно е, че в повечето случаи не е поправял ръкописите си и нашият писател Йордан Йовков. Той обаче предварително добре е обмислял всяка сцена, всеки пасаж, всяко изречение, преди да ги напише в окончателно завършен вид. Така че поправките са извършвани в паметта и съзнанието на писателя.

В работата си над езика писателите търсят оригинален изказ, стремят се да постигнат самобитност и чистота на изразните форми, неповторимост на съчетанията. Същевременно в езиковото оформяне на техните произведения намират израз известни тенденции, свързани с традицията, с утвърдения многовековен опит в литературата, с някои временни модни влияния, белег на епохата; с влияния от определен творчески метод, от големи писатели и пр. Естествено е, че дори и при големите творци всичко в езиковото изграждане не може да бъде новаторско. Във всяка художествена реч се използуват и изрази, които са повече или по-малко стереотипни - те са утвърдени във всекидневната реч, наложени са в живота на хората, за които се говори. Талантливите писатели в една или друга степен почти винаги ги преобразяват със свой личен акцент. В контекста на цялостната творба те придобиват нов нюанс и образно-емоционална сила. Творческите постижения на големите писатели често намират следовници, подражатели, епигони. По такъв начин много изразни форми се шаблонизират и тяхното първоначално въздействие се снижава. Подобни шаблонни изразни форми особено много

се употребяват от посредствените писатели, които не могат да намерят свой личен стил и подход, а прибягват до помощта на вече постигнатото. Несъмнено шаблон има във всички литературни творби, дори и в най-новаторските, без тях не може. Но решително неприемливи са "злокачествените шаблони", при които наблюдаваме особена окраска, свързана със старата тоналност, с мелодраматизъм, сантименталност или псевдопатетичност. В този случай шаблоните говорят за безвкусица, за механично подражателство, за липса на творческо отношение при работата над езика. Големите писатели новатори водят упорита борба против шаблонното изразяване, за постигане на чистота и многобагреност на речта, за емоционално-образно богатство, за мисловна съдържателност.

Често в произведенията на наши писатели се сблъскваме с езиково нехайство, с неумение да се организира речта, с безлично и бледо описателство. Понякога не се познават дори елементарните норми на граматиката, въвежда се в употреба сух, скован, казионен речник. Схематичната, еднотипна реч не е единствената беда. Не по-малко отрицателна е и фразата, изградена с преднамерена маниерност, с мисловно и езиково кокетничене, с модно, повърхностно-ефектно оформяне. Пълноценността на художествения език зависи не само от правилното граматично оформяне. Може да няма никакви граматични грешки и неточности и пак да не е осъществена завършеност и творческа цялост. От значение е например каква взискателност е проявена при подбора на изразните средства, какъв е обликът на художественото мислене, на образната съдържателност. В творческите прояви на някои автори понякога се получават дисонанси, чувствува се стилистична окраска, която е чужда на цялостната атмосфера, прозвучават неверни тонове, фалшиви нотки, при които има снижена взискателност и дори липса на добър вкус.

Въпросът за обогатяването на езика е въпрос на мисленето, на образното изграждане. В ред произведения на съвременната литература виждаме извисяване на мисловното равнище, стилът става все по-интелектуален в добрия смисъл на думата. В много литературни произведения се използуват богати и разнообразни езикови средства и форми, често мисълта криволичи сложно и не се задържа в отделни опростени изрази, свързана е с допълнително внушение. В тези творби езикът блести с неподправена красота.

Постиженията в тази насока намират най-пълен израз в склонността към афористична и парадоксална реч, предадена с остроумие и мъдрост, оригинални наблюдения и виждания, с богат многопластов подтекст, с точни и целенасочени изразни попадения, които показват определено позицията и отношението на писателя. Ярък положителен пример в това отношение са есеистичните творби на Атанас Далчев и Константин Константинов. "Фрагменти" от Ат.Далчев се състои от откъси, в които прелива в разнообразни нюанси сложната и богата мисъл на писателя. Много от изразените сентенции в тази книга са трайни художествени достижения, равняващи се по мъдростта си на поговорките и пословиците, при едно ново интелектуално равнище, при едно съвременно светоусещане.

Обогатяване на художествената реч може да се постигне чрез повишаване на цялостното идейно-мисловно равнище. Ценим тези творчески търсения, тези стремежи към оригиналност и самобитност, които са породени от намерението да се изрази богато идейно съдържание, жизнена концепция. Неприемливи са псевдоноваторските експерименти, при които се дава израз на снобски вкусове, на префинена маниерност, на езикови екстравагантности и алогични построения. По-голяма идейна съдържателност, по-разнообразно и целенасочено

психологическо проникновение - това е пътят за постигане на въздействуваща, многобагрена и синтезирана художествена реч.

ж

ж ж

При преценяването на художествения език често са възниквали спорове между писатели и езиковеди. Мнозина писатели са отстоявали правото речта в литературните произведения по конструкция и форма да се различава от стриктните граматически изисквания, правото на талантливите писатели сами да налагат норми на езика, с отклонения от общоприетото и задължителното. От друга страна, имало е езиковеди, които са оспорвали подобна възможност, правели са изказвания за езика на някои писатели, при които се поставят категорични изисквания за вместване в правилата на граматиката.

Известни са например острите изказвания на Пенчо Славейков, който нарича "езиковедците ... езикоедци" и "велики гробари на езика", счита, че "речникът е ковчег за смъртните останки на езика, а граматиката - погребални обреди при неговата смърт"... Големият наш поет утвърждава правото на творците "да бъдат диктатори и насилници в езика - едно право, което ражда често незаконни, но хубави рожби, защото това са рожби на силата и любовта".

Антон Страшимиров пише: "... Стилът в едно художествено творение се движи по начупена линия, която често изглежда своеволна (капризна), а всъщност е строго съгласувана както с характера на всяко отделно място в предаваното съдържание, така с душевните напрягания и възбуди у стилиста-автор". В спор с проф.Младенов той отстоява гле-

дището, че е напълно възможно писателите да не спазват граматическите правила, а да изграждат речта си по вътрешен усет, с цел да постигнат въздействие.

В случая противоречията се дължат на схоластични постановки за художествения език. П лноценната граматика признава отклоненията, присъщи на литературния език, в рамките на книжовния език. Тя не поставя абсолютно еднакви правила за обясняване на научния, публицистичния и художествения език, разбира творческите търсения на писателите, стремежа им за личен акцент в конструирането на изреченията, усилията им да се предаде по-голяма емоционалност и повече нюанси чрез своеобразното, понякога "капризно", както пише Страшимиров, оформяне на фразата. Между научната граматика за езика и търсенията на писателите няма антагонизъм, а трябва да има и има взаимно подпомагане. Едно действително творческо отношение към въпросите на езика от страна на езиковедите предполага изучаване опита на големите творци в подбора на композирането на изразните средства. Тук е нужна и голяма гъвкавост в категоризирането, тъй като езикът непрекъснато се мени, големите творци на съвременността постоянно внасят нови елементи в художествената реч и техният опит също се нуждае от изясняване и узаконяване. В тази насока задачите на езикознанието и литературознанието са близки и взаимно се допълват. Възможността да се допускат стилични отклонения, които подпомагат изразяването на определен замисъл, не означава регламентиране на произвола и на случайното, нетворческото отношение към проблемите на езика.

Проблемът за правилна и чиста българска реч не е изолиран и частен. Той е общонационален, общокултурен проблем, свързан с развитието и изграждането на културата ни, на нашето изкуство, на нашата идеология, на цялостния ни

обществен живот.

ж

Изграждането на художествената реч е един сложен и многообразен процес. Писателите използуват богати запаси от думи, свързани с разнообразни понятия и обекти, отсеняващи сложно явленията. Това особено се отнася за белетристиката и за по-големите белетристични жанрови форми, в които се описват различни събития, прояви, действия, надниква се в различни среди и се показват герои с един или друг облик. В зависимост от тематиката и замисъла на творбата писателите въвеждат думи и фразеологични съчетания от различни сфери на социалните и жизнените среди, служат си с лексически елементи от националния език, от обикновената разговорна реч и т.н.

Националният език се намира в непрекъснато развитие, движение и изменение. Подобен развой се наблюдава и в художествения език, за оформянето на който влияят както общите процеси на културата и измененията в националния език, така и търсенията на писателите, стремежът им да изразят нов, по-богат смисъл, повече разнообразни мисли и импулси. Естественото развитие на езика върви по различни пътища. Но винаги е дълбока и силна връзката с речта на народа, с народните говори, пълнозвучните извори за обогатяване на всеки език. В лексиката на съвременния ни език влизат ред нови думи от техническата терминология, думи, свързани със социалната структура, изкуствено изградени или пренесени от други езици, научни термини и др., които се използуват и в художествената литература. Първостепенно значение обаче има за нея словесното богатство на народа, своеобразните фразеологични съчетания на народната реч, колоритното ѝ

и жизнено, многостранно изявяване. Тази реч е носител на народностното виждане и чувствуване, на народната мъдрост, с едно необозримо богатство на отсенки и импулси. Навремето от своя роден говор и от други говори Иван Вазов е въвел в езика на художествената литература извънредно много думи. Това е било по време, когато литературният ни език се е изграждал. Сега подобен активен процес не е възможен, но напълно възможно е в много случаи творческото преосмисляне на различни словосъчетания, много от които имат образен характер и особено подхождат за художествената реч. Не става въпрос за механично пренасяне на диалектни думи или фразеологични елементи за обясняване на съвременни понятия. Но при ред конкретни художествени задачи, особено при изобразяване на нашето село, е напълно уместно да се въвеждат езикови форми, които са свързани със специфичното мислене на героите. Тук голяма е ролята на писателското творческо отношение, на преобразователното начало, което е нужно при всяка художествена дейност изобщо. Практиката показва, че много и много големи писатели на всички литератури са употребявали с мярка и усет хубави думи и фразеологични форми от диалектите, повече или по-малко неразбираеми за населението от преобладаващите окръзи. Умението на талантливите творци се състои в способността в контекста тези думи да бъдат схванати в една или друга степен - по такъв начин някои диалектни думи се налагат, възприемат се в литературния език и го обогатяват.

В пътеписа си "В недрата на Родопите" Иван Вазов пише: "Слънцето залязваше вече зад високия рът, изпречен като стена над Белово, отвъд реката. Това време тук се нарича "заник-слънце", прекрасен български термин, както и "изгрев-слънце", който другаде чух. Но пишущите братя никога не им дават достъп в литературния език, а ги заме-

ният учено с километрични и чужди на духа на българския език: "изгряването на слънцето" и "залязването на слънцето". Един господин, който превождаше в един български вестник романа "На рассвете" от Ежа, беше велемъдро предал това название с "При пукнуване на зората"!... Въобще народът не обича проточеностите и грижливо ги избягва... Той употребява дума призори вместо "пукване на зората", напън вместо "напъване", тътен вместо "тътнене", ревот вместо "реване", почив вместо "почиване" и пр. Нашите писатели трябва да изучават езика на народа." Пред проф. Иван Шишманов народният писател казва: "Нам ни трябват народни думи, които да изразяват полутонове. С тая цел аз въведох много народни думи в употреба. Например думата лъх е моя. Също и заник, и изгрев, и здрач, и чука,и усте (вм.клисура). В новите ми стихотворения ще намериш много народни думи".

Виждаме, че Вазов е употребявал думи както от своя роден говор, така и от други говори. В неговите произведения има и диалектни думи и фразеологични форми, които не са се утвърдили в книжовната реч като официални възприети.

В художествените творби диалектизмите се употребяват предимно в речта на героите. Тази функция подпомага индивидуализирането и типизирането на лицата, особено на тези, които произхождат от селска среда. Нерядко диалектните форми са основно средство за характеризиране. Това особено се отнася за третостепенните действуващи лица. Например в романа "Тютюн" Димитър Димов представя героя си Ляте почти изключително с особеностите на неговата реч, издържана в диалект. Ето някои реплики на този герой:"Ке го утепам да ми е мирна гла'ата", "Море, доле са по-арно", "Ми ги даде чо'екот!" и др. Тук има не само диалектни думи, но и цели конструкции, с характерно комбиниране на съчетанията (особено в третия пример).

Обикновено в авторовата реч се употребяват по-рядко диалектни форми, с цел да се характеризира определена среда, да се постигне местен колорит. Има случаи, когато цялото произведение е написано в диалект - ако има авторова реч, тя несъмнено се прелива с отношението на отделните герои. Авторът като че ли говори от името на един от героите си. Това най-често се прави с цел да се постигне хумористично въздействие или да се пародира. Така е например в "Пижо и Пендо" на Елин Пелин, писател, който в нехумористичните си творби много пестеливо и рядко употребява диалектни форми. В творбите, поместени в "Пижо и Пендо", писателят проявява забележителен усет за отсенките на езика, за изграждането на речта върху контрастни съчетания, за свързване на диалектните форми с психиката на героите, с тяхната наивност и неподправеност. Много интересна е пародията "Отечество любезно", където диалектното изграждане засилва изразеното отношение, а също и народностното отношение. Стихотворението "Нощ" завладява с простотата и непреднамереността си, със строгата си синтезираност, която е присъща на народните поговорки и пословици, пропита с мъдрост и вътрешна сила - затова диалектните изрази са много уместни.

В книги за отминали епохи някои фразеологични съчетания и лексикални особености дават не само местен, но и старинен колорит. С такава функция използува ред диалектни думи Димитър Талев в своята тетралогия. Това са например ра̀здени се (съмна се), по̀вели (заповядай, като покана към гости), вѝкот (силно викане), сѐнище (привидение, вампир), ва̀ганче (малък съд), бу̀кар (съд за вода от дърво) и др. (вж. по-подробно книгата на Стефан П.Василев "Строители на родната реч", кн.III, с.99-101). Талев използува и някои синтактични конструкции, които също имат както местен, така и старинен оттенък - много изречения започват със сказуемо,

използуват се инверсии и др. В свои изказвания за езика на произведенията си Талев говори, че съзнателно се е стремял да не натрапва много думи от местни говори, това според него би било баласт за произведението. Но в някои случаи той е искал да обогати литературния български език - например с глагола раздени се, или пък е целял да характеризира "нашенския човек".

Интересно е, че дори у писатели, които пишат предимно за града се установява употреба на някои диалектни думи. Например такъв писател като Емилиян Станев, както съобщава Стефан П.Василев в цитираната книга, е въвел следните думи: засушка (суша), потрош[illegible] (разруха), триножка (столче с три крака), караджейка (воденица), патома (под), хлъстина (царевична шума). Този пример ясно показва, че и в съвременната литература съвсем не са изчерпани всички възможности за употреба на диалектизми и че те са една форма за освежаване и обогатяване на езика, за създаване на подходяща атмосфера.

У нас напоследък има предубеждение: често се показва открито пренебрежително отношение към народната реч, към особеностите на някои диалекти. Те се представят за непълноценни, за "малокултурни". В наше време на пръсти се броят писателите, които черпят с пълни шепи от народните говори, от своеобразието на народното изразяване - Н.Хайтов, Ил.Волен, Й.Радичков, Ст.Ц.Даскалов и др. Тези писатели имат успехи, когато съумяват да обединят в хармонично цяло разнородни езикови пластове, да ги прецизират и осмислят.

В развитието на нашата литература наблюдаваме постепенно изоставяне на диалектните форми. В годините на Възраждането и в първите десетилетия след Освобождението, когато езикът ни се оформя, се наблюдава по-широко използуване на диалектите. И това е напълно естествено, още

овече че тематиката на преобладаващата част от литературата и тогава е свързана със селото. Например такъв писател ато Михалаки Георгиев в своите разкази широко използува иалектни форми, както и много турцизми, активни в езика ни първите години след Освобождението, а и по-късно - в нача- ото на настоящия век. Михалаки Георгиев употребява диалект- и форми не само в речта на героите, но и в авторовата си еч, като слива своята гледна точка с чувствуването и вижда- ето на своите герои. Така произведенията му стават по-близ- и до хората от народа, до техните болки и тревоги, по-достъп- и са, по-разбираеми са. Това подсилва тяхната народностна пределеност. За съжаление в по-нататъшното развитие на ли- ературата тези езикови пластове в разказите на писателя по- тепенно се отдалечават от преобладаващите кръгове на наро- а ни и особено на интелигенцията, стават неразбираеми, тру- нодостъпни. Това е например, когато една прекомерна упо- реба на диалектни форми се оказва не напълно резултатна ворчески, става преграда за пълноценното възприемане на твор- ите. Очевидно Михалаки Георгиев, въпреки известни постиже- ия и заслуги в изграждането на езика, е изпаднал в крайност, егионално ограничено и натуралистично безконтролно е из- олзувал формите на народния говор.

При Михалаки Георгиев наблюдаваме усет за използува- е на диалектните форми с хумористично въздействие, особено ри диалога на героите. Това е една съществена функция на иалектните елементи в художествената реч.

Неправилни са тенденциите, при които значението а диалекта в художествените произведения се максимализира, акто са неправилни и тенденциите на пълното му отричане. .М.Горки рязко се е противопоставял на широкото употребя- ане на диалектизми, особено на такива, които са трудно раз- ираеми. "Ако в Дмитровска околия се употребява дума "хрын- уги", съвсем не е задължително и населението на останалите

осемстотин околии да знае какво значи тази дума... У нас във всяка губерния и дори в много околии има свои "говори", свои думи, но литераторът трябва да пише по руски, а не по вятски, не по балахонски... За да могат хората бързо и по-добре да се разбират един друг, те всички трябва да говорят един език".[1] Това изискване на големия съветски писател има своя логична основа, именно като насочено срещу прекаленото въвеждане на диалектизми в литературните творби. То в никакъв случай не бива да се абсолютизира.

Сравнително по-ограничена в художествената литература е ролята на архаизмите. Те се употребяват не с цел да се обогати езикът, а за да се характеризира определена среда, за да се създаде и впечатление за правдивост и достоверност. Често вмъкването на архаизми подпомага осъществяването на емоционалност и интонация,в които има нещо тържествено, величествено. В литературните произведения има архаизми, които не правят впечатление като някакъв по-особен лексически елемент, тъй като означават предмети и явления от близкото минало. В съвременната литература например се използуват термини, свързани с капиталистическото общество (кмет, стражар и др.). Те обаче не са типични архаизми. Най-характерните архаизми, употребявани в литературни произведения, се отнасят за по-отдалечени епохи. Това са думи или фразеологични съчетания, които са изгубили своето жизнено съществуване. Напълно възможно е някои от тях, след въвеждането им в съвременни литературни произведения, да възстановят смисловата си и съдържателна роля и да започнат наново "реално" съществуване. Някои думи в произведения с историческа тематика, всъщност може и да не са архаизми, взети сами по себе си, но в контекста да имат архаична смислова окраска. Напри-

---

1 М.Горки, Сбор.соч., т.25, с.134-135

мер в "Антихрист" Емилиян Станев употребява изразни съчетания като "велика животворност", "лагоди с божествената истина", "незаходима светлина", както и думи като "възлюбих", "ликува", "подмамки", "лъстта и лукавството" и др., повечето от които сами по себе си не са старинни. Но при вложения им смисъл, във връзка с насочеността на цялата творба и контекста в съответните пасажи, те се чувствуват като архаизми.

Архаизмите са характерни за произведения, в които има религиозни мотиви - въвеждат се изрази от църковнославянски език. Такива архаизми например се срещат в сборника разкази "Под манастирската лоза" от Елин Пелин. В "Паисий" на Ив.Вазов се въвеждат с подобна функция, както и с цел да се насочи вниманието към миналото, да се създаде тържественост и тайнственост, в съответствие с образа на хилендарския монах, представен с ореола на възвишена идеализация. Повечето от архаизмите са в речта на самия Паисий, но има и в авторовата реч. Такива са например мир (свят), конец (край), пища (храна), дан (данък), бран (война), както и някои граматични форми ("вам завет"). При други случаи в своите творби Вазов употребява и архаизми като битие,дебри, витая, забвение, изступление, казън, сонм, стид, униние, убог и др.(вж.статията на проф. Л.Андрейчин "Иван Вазов и българският език" в сб."Иван Вазов", (1950). Както изтъква проф. Андрейчин, някои от тези думи "днес вече не се чувствуват като архаизми, а само като "литературни" думи (например битие, витая, униние)".

При развитието на литературата много творби остаряват и езиковите форми, които са използувани в тях, имат архаична окраска, въпреки че през времето, когато са употребени, не са били архаизми. В това отношение развитието е неравномерно. По-бързо остарява езикът на тези писатели, които си служат с книжни форми, а не се обръщат много към жи-

вия народен говор.

Съветският автор Д.Е.Розентал в труда си "Практическая стилистика русского языка" прави разграничение между историзми и архаизми. Той пише: "Остарелите думи, влизащи в пасивния състав на езика, включват в себе си, от една страна, историзми (названия на изчезнали предмети, явления, понятия и т.н.), от друга - архаизми (названия на предмети и явления, които съществуват, но са изместени от техни синоними - думи с активна употреба)"[1]. Подобно разграничение несъмнено би могло да се въведе в ред случаи, но то не бива да се абсолютизира, тъй като има много думи и термини, означаващи суеверия и религиозни представи, които нямат никаква реална основа и не може да се свързват с още съществуващи или изчезнали предмети и явления. Например в литературните произведения понякога се употребяват изрази от църковнославянски език с ироничен и хумористичен оттенък.

Противоположни на архаизмите са неологизмите - нови думи. Те биват различни видове. От една страна, в художествения език нахлуват такива думи, които са свързани с нови обществени процеси и явления, с открития в науката и техниката и пр. От друга страна, неологизми се създават от самите писатели. Някои от неологизмите са въведени изкуствено за замяна на чуждици от езиковеди, които са били пуристи - проявявали са стремеж да заменят чужди думи с български. Така например проф. А.Теодоров-Балан е създал следните думи: усет, заплаха, възглед, предимство, поява, проява, летовище, украса, творба, глезище, становище, излет, кланица, хижа, съответен, преходен, общувам, съвпадеж и др. Същевременно известни са неговите крайности в стремежа да се изчис-

[1]Д.Э. Розенталь, Практическая стилистика русского языка, изд."Высшая школа", М., 1968, с.49.

ти езика ни от чуждите думи и да се заменят с наши - чрез изкуствено съчетаване на срички и изковаване на думи върху частична смислова основа. Тези крайности на Балан са иронизирани сполучливо и остроумно от Христо Смирненски.

За нас най-важно значение имат думите, които създават самите писатели. Подобно явление се наблюдава преди всичко в епохи, когато езикът се оформя, или в преломни, революционни епохи. Думите, които се създават, са по подобие на други думи, те имат връзка с народни думи и изразни съчетания. В някои случаи се създават двукоренни думи или основата на глагол се използува за оформянето на съществително и обратно. Иван Вазов например е създал редица неологизми, част от които са се утвърдили трайно в езика ни. По подобие на народните думи с наставка -еж Вазов въвежда думи като шептеж, топеж, летеж, а също и други - като захлас, неповолен, укривка, хвалбиво, разядка, избух, плочник, изкусник, словосъчетания като примеждлив път, влагалица на науката, усетна загуба и др. (вж. цитираната статия на проф. Л.Андрейчин).

Очевидно е, че в тези случаи писателят е търсил нови, подходящи думи, които по-сполучливо и изразително да предадат различни смислови отсенки. Той се е стремял също така да създаде думи, които са звучни и лесни за произнасяне, които не усложняват и не замъгляват речта.

По примера на В.Маяковски нашият поет Пеньо Пенев е създавал неологизми, които имат значение за неговата поетическа реч и подпомагат образната съдържателност на творбите му. Например в "Дни на проверка" са употребени думи като хлебоеди, бързотек, живожарицата, осветкавичен - определение към "мозък". Използуването на подобни думи и словосъчетания не е самоцелно и предизвикано от стремеж към външен ефект, а е в съответствие с необходимостта да се изрази по-богат смисъл, в съответствие е с новаторската насоченост.

Не всички писатели въвеждат неологизми. Някои считат, че подобно въвеждане е неуместно. На въпроса създавал ли е нови думи, Димитър Талев отговаря категорично отрицателно: "Не,никога! Не обичам съчинителството... - казва той. - Народът е създал огромно богатство, достатъчно е да го познаваш".

В съвременната ни литература сравнително малко са случаите, когато се употребяват неологизми. Тази тенденция не е желателна, тъй като при употребата им с усет и мярка, езикът се обогатява и се създават повече възможности за образно-емоционално въздействие.

В художествената реч неологизмите може да се въвеждат пестеливо и в случай, когато няма други подходящи думи за означаване на процеси, явления, импулси. Прекомерната им употреба е също така неприемлива, както и прекомерната употреба на диалектизмите и архаизмите. Максим Горки се е противопоставял решително срещу претрупването на речта с нови думи. Особено неуместна е употребата на някои абревиатури, които нямат широко разпространение и са неразбираеми (НИПКИИП, НИПКТИСМСК, АОНСЦУХБК, ДОНИПКИБОКС и др.).

За художествената реч важно значение имат и чуждите думи (варваризми). Крайностите на пуризма несъмнено са неприемливи. Не може да изискваме отстраняването на всички чуждици от нашия език. Развитието на езика е един сложен процес, естествено е, че в него навлизат по нормален път редица думи от други езици. Има термини, които са утвърдени в международната лексика. В нашия език те също така се утвърждават и не е необходимо да се превеждат на български. А някои, които могат да се преведат, като чуждици имат различна смислова отсянка и това обогатява езика ни.

Ние трябва да се противопоставим обаче на прекалената и ненужна употреба на чужди думи и термини. Това особено е неприемливо в художествената литература.

Правилно разбиране в това отншение е имал Иван Вазов, който пише следното: "Времето, съвкупното сътрудничество на опита,критиката, требователността на просветения ум и на добрия вкус ще изхвърли на купището много непотребни заимствувания, но ще задържи настойчиво много други от тях, необходими, и ще ги наложи. Минали през това сито, те са вече свещени и неприкосновени. Кой ще се помъчи днес да употреби филологическата си лопата на думи като: свобода, отечество, правителство, конституция, политика, история и хиляда още подобни, чрез които ни се откри цял мир от нови понятия, неизвестни на езика ни и на съзнанието ни?" Вазов подчертава и значението на много руски думи, които са възприети в нашата реч. Същевременно той рязко се изказва против претрупването на езика ни с чуждици, особено с такива, които успешно могат да се заменят с подходящи наши думи (секция, тротоар, екскурзия, палач и др.). Вазов се изказва също против крайния пуризъм. Като говори за заслугите на Богоров, той се отнася критично към неговата "прискръбна страст да изковава нови думи, без да обяснява на какви филологически данни ги е измислил, или пък на кое място е чул да се говорят".

Няма съмнение, че употребата на чужди думи в художествената литература е закономерно явление, стига те да се употребяват с такт и умение. Техният облик е във връзка със средата, която се описва, във връзка с насочеността и цялостния облик на произведението. Така например в творби с интелектуална извисеност, с герои от средите на духовно издигнатата интелигенция се вмъкват много чужди думи - и в авторовата реч, и в диалога, и в психологическите анализи, осъществени чрез пряка авторова характеристика или вътрешни монолози. При обрисуване на герои с по-ниска култура се използуват някои турцизми. Поради особената окраска, която са придобили тези чужди думи в нашия език, те често са едно подходящо средство за хумористично въздействие. В "Бай Ганьо" Алеко

Константинов с голямо майсторство си служи с нюансите на ред турски думи, за да характеризира главния герой: например кеф, келепир, хас, ахмак, диване, бол, бадева, чорба, сурат, зарарсъз, берекят версин, янлъш, салтанат и др. С вмъкването на тези турцизми речта на писателя е непреводима сполучливо на други езици, дори и на турски, защото и на този език съответните думи днес нямат същата смислова отсенка, каквато са възприели в нашия език – кеф не е просто удоволствие, мерак не е само желание и особената багра на тези думи не може да се предаде с чужда реч. Затова произведението на Ал.Константинов има ред особености на хумора, които са национално специфични и при превеждане не се чувствуват от чуждестранните читатели.

В литературните произведения понякога се употребява така наречената екзотическа лексика, чрез която се придава местен колорит, свързан с бита на някои народи и с природата на далечни страни, най-често с първични и неопорочени нрави. Например в "персийските мотиви" на С.Есенин има ред лексикални особености, които дават представа за средата: чайхана, ковер ширазский, меняла, както и различни имена на названия. В "Испанка" от Димитър Бояджиев всяка строфа завършва със стиха Caramba! Olé!

Употребата на чужди думи, с претенциозност и без култура, се осмива в така наречената макароническа поезия (в някои творби има отделни елементи на макаронически стил). Подходът в тези случаи е пародиен. Комичното и ироничното въздействие се постига чрез комбиниране на чужди и български думи, като по такъв начин се осмива чуждопоклонството. Елементи на подобен подход има в стихотворението "Контето" от Петко Р.Славейков, в "Кривоизбраната цивилизация" от Добри Войников и др.

В някои науки и по-специално в литературознанието

и езикознанието напоследък все повече се налага една едностранчива склонност да се претрупва текстът с чужди думи. Утвърждава се като нормален един абсурден и псевдонаучен подход, при който липсата на задълбоченост в мисленето и на самостоятелност в откритията се забулва и отчасти компенсира с въвеждането на многоучени термини, които не се намират дори и в най-дебелите речници. Проявява се стремеж науката да бъде изведена на световно равнище - тези тенденции, разбира се, сами по себе си съвсем не са осъдителни. Те обаче често погрешно се разбират. Когато се поставят проблеми, разглеждани и от учени в чужбина, не се взема под внимание, че терминологията, която е уместна на съответния език, трябва да се преведе поне частично на български. Много от теримините, разбира се, могат да останат и в чуждестранния си вариант, но в никакъв случай не бива да се претрупва речта с тях. Напълно естествено е всяка наука да има своя терминология - наивно би било да се обявяваме против всякакви научни термини, които се употребяват от учени в различни страни. Тук става въпрос за крайни проявления, при които текстът се замъглява с много чуждици, за да се създаде впечатление за многоученост без задълбочена и самостоятелна разработка на проблемите, хвърля се прах в очите на читателите с непреведени словосъчетания...

Сравнително по-рядко се употребяват в художествената реч жаргонизмите - при характеризиране на обществени среди, в които се използуват, или в хумористични произведения. Този тип думи в речника на един народ са свързани с определена социална група и се отнасят специално за нея, като има отклонение от литературния език, с известно пародиране, хумористично отношение към официално признатото в изразяването и склонност към ограничен речник, от малко думи, които се предпочитат, и които говорят за интересите на хората. Така на-

пример жаргони са се употребявали като тайни говори - на крадци и хора вън от обществото. Жаргонизми се употребяват и от упадъчни среди, в които има морална разпуснатост, атакуване на нравствените устои на обществото; употребяват се също така и от лекомислени среди, които им подражават и кокетничат с по-особените изразни форми. В жаргонизмите има прекалена фамилиарност, която преминава в разпуснатост. Най-често постоянно употребяващите ги са лишени от задълбоченост на мисленето и от сериозно отношение към съществените проблеми на обществото. Понякога се долавя и елемент на непримиримост с регламента, с консервативното и баналното. Мнозина младежи, особено ученици, ги употребяват поради неправилно разбран стремеж да бъдат остроумни, находчиви и дръзки, да бъдат интересни и речта им да има експресивност. В това отношение в живота има разнообразни форми и проявления - срещат се и случаи на спорадична употреба на отделни жаргонни думи, вън от рамките на определена социална група. Наблюдава се и известно универсализиране на "тарикатския" жаргон; често той не е тясно прикрепен само към една среда, в която е възникнал, а навлиза и в други среди, като частично проявяващ се.

В съвременната художествена литература има случаи, при които някои герои се характеризират и с жаргонно изразяване. Жаргонните форми се употребяват в пряката реч. Има произведения, които са написани във форма на монолог от името на един герой. В такъв случай в цялата обяснителна разказна форма, която съвпада по външен облик с авторовата реч, се наблюдават подобни жаргонни елементи. Така е например в разказа "Нагоре-надолу" от Дончо Цончев (от сб."Опасни типове"). В този разказ случките се предават от един герой - младеж, наскоро завършил средно образование. Той говори с жаргони: "мадами", "стегнати мацета", "метла!" (в смисъл на "махайте се!"), "ега ти и тоя късмет", "хич

да не ти пука", "цяла буца мангизи", "изкарахме най-идеално", "кинта", "да не писка", "бабесата", "няма пиниз", "канапчиите","да бачкаме" и др. Те са в съответствие с облика на младежите, които се представят - лекомислени, неоформени, търсещи път в живота, люшкащи се от едно към друго. В подтекста на предаваното се чувствува известно хумористично отношение. В някои разкази и фейлетони жаргонът е едно важно средство за постигане на комично въздействие.

Жаргони се наричат и "тайните говори" на обществени групи, които са извън обществото, като например крадци - те се прикриват или завоалират намеренията си с изразни форми, неразбираеми за обикновените хора. Жаргонни думи има например в "Клетниците" на Виктор Юго. В нашата литература се срещат много рядко. Например в книгата "Пленено ято" на Емил Манов има диалогични форми с употреба на апашки жаргон:

"- Киризте, баровец иде!
- А аз ти казвам, че е чорапчия."

Съществуват също така и професионални жаргони. Тук трябва да се направи разлика между определена терминология, свързана с различни клонове на производството, техниката и науката, и неофициални изразни форми, възникнали по-фамилиарно. Например в романа на Балзак "Изгубени илюзии" на няколко места се говори за подобни жаргони:

"Този Сешар беше бивш калфа или "мечок" на жаргона на словослагателите" (с.13, изд.1972, Нар. култура).

"На типографски жаргон "копие" се нарича ръкописа, който трябва да се набере от словослагателите..." (с.289).

"На съдебен жаргон това се казва да хвърлиш запалена главня в нечие предприятие"(с.523).

Балзак говори и за друг вид жаргон - именно за изразни форми, употребявани от определена категория хора: "На

жаргона на "хората на живота" - пише той - подводни скали са опасните места, където човек може да срещне някой кредитор" (с.407).

Най-типичните жаргони се оформят, като се изопачават някои думи от определен национален език, или се променя смисловата основа на чужди думи. Има и фразеологични съчетания с жаргонен облик. Често в книги на чуждестранни автори се срещат в оригинала много жаргони и е един сложен и труден въпрос как могат да се преведат сполучливо на български език. Например романът на Селинджър "Спасителят в ръжта" е написан с много жаргонизми, в зависимост от основната монологична форма на творбата и от облика на главния герой.

Понякога при превеждането твърде механично се използуват наши жаргонни форми, без да се мисли за това, че те имат специфична нашенска окраска и трудно могат да бъдат свързани с изобразяваната среда. В тези случаи по-сполучливо би се предал смисълът с жаргони от международната лексика (мадама, бамбина, авер, арабия, симпатяга и др.) или със словосъчетания, в които да се чувствува известно жаргонно изопачаване. В романа "Улица Ангелска" от Дж.Пристли в диалог между двама герои (Голспи и мис Матфийлд) се вмъква следния пасаж:

"- Младият мъж с вас гаджето ви ли беше?
Понякога езикът му беше ужасен. Гаджето!"(с.210)

Тези жаргонни форми трудно могат да се свържат с английската среда, която се изобразява.

Освен "жаргон" се употребява и термин "арго". Терминът се тълкува различно. В "Клетниците" В.Югого нарича "военен език" на хората от низините. Д.Е.Розентал в "Практическая стилистика руссого языка" прави следното разграничение между жаргонизми и арготизми: "Към лексиката с

ограничено употребяване се отнасят жаргонизмите (думи, употребявани в някаква социална група и имащи специфичен, извънлитературен характер) и арготизми (условни думи и изрази, въвеждани в обособена или професионална среда)" (с.61).

Дадените определения не са съвсем точни, защото ясно е, че и жаргонизмите, и арготизмите са думи със специфичен, извънлитературен характер и са условни. Тук авторът отъждествява аргонизмите с професионалните изразни форми,(които са условни, като говори и за "обособена" среда (но очевидно е, че социалната група, с която се свързват жаргонизмите, също е "обособена" среда...).

В своята"Френска стилистика" Шарл Бали също прави разграничение. Той не свързва аргото с професионалните говори, които счита за жаргонни. Изтъква, че "арго традиционно символизира начина на живот на най-низшите и най-малко уважавани слоеве на обществото. Като се почне от определено равнище, то се подлага на гонения и забрани; в някои кръгове на арго се поставя обществено "табу", което многократно усилва стилистическия му заряд, благодарение на което за мнозина арго обладава привлекателността на забранен плод". (с.261, изд.Иностранной литературы, М., 1961). За разлика от жаргоните, които употребяват някои студенти, "арго" е нещо съвсем друго, това не е таен език на затворен кръг хора; арго трябва да бъде абсолютно разбираемо за всички и някои дори считат, че то е прекалено разбираемо - иначе то престава да бъде това, което е. Арго - това е крайна форма на фамилиарна реч; то се различава от последната само с голямата яркост на социалната окраска и още с това, че се намира в обществото под забрана (арго се смята за неприлично)..." (с.279).

При тази характеристика Бали несъмнено излиза от практиката на френския език и френската стилистика, където изглежда, действително може да се набележи сравнително по-точна разлика.

В "Краткая литературная энциклопедия" арго е ха-

рактеризиран като "особености на речта на социално и професионално ограничени групи" и в заключение се казва, че "понякога терминът "А" се употребява като синоним на жаргон или със значение само на говор на крадци".

В нашия език и нашата литература не може да се направи ясно различие между арго и жаргон.

В редки случаи с експресивна функция в речта на героите се вмъкват и вулгаризми. В зависимост от средата, която се описва, както и от подхода на писателя, те могат да бъдат пестеливо загатнати или по-пряко изявени (например в края на романа "Хоро" от А.Страшимиров). Нужно е те да се отбягват колкото е възможно повече, не бива да се използуват без крайна необходимост. Именно подобно използуване на вулгаризми наблюдаваме в творчеството на класиците - примери може да се посочат извънредно малко. Обратно, в съвременната упадъчна литература на капиталистическите страни често се разточителствува с вулгарни, цинични и груби изрази и думи, като се цели външен ефект.

За пълноценната художествена литература винаги е била характерна употребата на евфемизми, думи и изразни съчетания, противоположни на вулгаризмите. С тях се смекчава смисълът на предаденото, груби и неприлични изрази и форми се заменят с изрази, които намекват, в които има недоизказаност или тактично подчертаване на хубавото. В това отношение наблюдаваме различни езикови пластове: един и същ смисъл може да се предаде по различен начин - пряко, косвено, с частични изразявания и насочвания, описателно чрез по-сложно перифразиране. В повечето случаи именно косвените и описателни начини на изразяване крият възможност за постигане на художественост, докато прякото изказване с вулгаризми само външно шокира. При описателното се използуват не общоприетите и известни изрази и думи, а фразеологични съчетания, които авторът изгражда с

подчертаване на детайли и нюанси. Евфемизмите заместват цинични думи и изрази, горчиви неприятни истини за нещастия или за нещо грозно, отвратително, обидни изрази и др. Евфемистичен е езикът на дипломатите, както и всяка реч, при която се правят комплименти. Цялата световна любовна лирика е пълна с евфемизми, също и белетристичните творби, в които се описват любовни сцени. В тях често се употребяват многоточия, които са една форма на евфемистично изразяване.

В "Изгубени илюзии" на Балзак има такъв пасаж:"Държеше с неизразима грация чилетата копринени конци, които тя намотаваше, като й разказваше глупави анекдоти, в които неприличните думи бяха прикрити под повече или по-малко прозрачен воал" (с.52). Именно подобно "забулване" се наблюдава в много и много произведения.

В "Записки по българските въстания" от Захари Стоянов в един момент се представя как говори поп Грую Бански: "Който ме е направил поп, грях да му е на душата... - Това изражение той казваше в друга форма, но аз го облагородих" - прибавя авторът (с.297, т.I от Събрани съчинения).

В "Под игото" на Иван Вазов героят Боримечката непрекъснато употребява израза "майка й стара", който очевидно е евфемизъм...

През различни епохи, при различни писатели наблюдаваме различни степени на евфемистична употреба. Често пъти са се поставяли изисквания за заменяне на не особено откровени изразни съчетания. Например Балзак по повод романа си "Беатрикс" се оплаква, че читателите на в."Сиекл" искат да окастри ред пасажи. "Тези пуритани на либерализма, пише Балзак, се боят от думата гърди и от думата сладострастие. Това е глупаво до комичност!"

Особено крайно отношение е проявявано от така наречената прециозна литература във Франция през XVII в., която се е създавала в аристократическите салони. В нея се е правел много строг отбор на употребяваните думи и изрази, като редица най-обикновени словосъчетания са били считани за неприлични, груби или принизяващи облика на литературата: така вместо "зъб" са употребявали "мебел на устата", вместо "риза" - "спътница на живи и мъртви " и пр. Обратно - в някои случаи пък се наблюдава противоположно отношение, като евфемизмите се свеждат до минимум. Интересно е и това явление, че в развитието на езика ред евфемизми по-късно изменят своя облик под влияние на съдържанието, което изразяват, и става нужда също да бъдат замествани с други думи и изрази.

Употребяват се и прозаизми,чрез които в съчетание с други думи умело се иронизира, професионализми, даващи представа за облика на героите, за средата, интересите и др.

Във всеки език има ред устойчиви фразеологични съчетания, които също така намират място в художествената литература. Ред идиоматични изрази, "крилати" изрази, поговорки, народни мъдрости придобиват в контекста нова смислова отсенка, имат по-голямо или по-малко въздействие.

*

В разнообразните изразни съчетания на всекидневния език думите имат различни смислови отсенки, изпълняват нееднородни функции. Обикновено дума, извлечена от контекста, изпъква главно с основното си значение, а в различните случаи, при които се употребява, показва много повече съдържателни насоки. Още по-разнообразни и богати са смисловите нюанси на думата и на фразеологичните съчетания в поети-

ческия език; при него важно значение има не само контекстът, но и подтекстът, при който също така се правят сложни аналогии с жизнени явления, въвеждат се одухотворявания и олицетворявания, и то осмислено, целенасочено, за да се постигне художествено и емоционално въздействие. Основателно Ю.Тинянов е казал, че "думата е хамелеон".

Например думата "път" вън от контекста има определен основен смисъл, но в художествената литература тя се употребява с различни значения с нюанси на емоционалното и образно изграждане. У Пенчо Славейков дори в една строфа се забелязва известно различие:

В зори ранил на път, аз дишам
на лятно утро свежестта -
и милва ми душата бодра
за лек път охолна мечта.

В четвъртия стих вече смисълът е по-друг, тъй като в следващата строфа "за лек път" се повтаря с допълнение - "за почивка тиха". В стихотворението "Баща ми в мен" същата дума вече съвсем определено се употребява с по-отвлечено значение:

Душата ми с завет ти за живот огрея
и в път благослови со бащин благослов...

В "Cis moll" виждаме друг нюанс на думата:

... горди мисли, зародени в мрака, -
що божий пръст на нов насочва път?...

Ето и някои примери от Яворов с употреба на същата дума в различни смислови отсенки:

... карай си низ пътя, слушаш ли, човече!
("Павлета Делия и Павлетица млада")

... един в механата! - открит им е път.
("Арменци")

... в нерадостта на моя път
и първи път за изповед в сърце ридае...
("Обичам те")

Неволно пита взор посоките далеки,
където се преплитат пътища, пътеки...
("В часа на синята мъгла")

Виждаме, че в един случай "път" означава място, по което се отива някъде, в друг случай думата е свързана с жизнени цели и стремежи, с духовни помисли, с насоки, с възможности и перспективи и пр. Подобни значения на думата несъмнено се срещат и в обикновената говорна реч. Но в творчеството на писателите те са много по-богати, колоритни, съдържателни и осмислени с оглед на емоционалното въздействие и на образната система. Писателите търсят такива изразни съчетания, при които най-точно и ясно ще бъде изразен техният замисъл. Те се стараят да намерят най-подходящите и точни думи, употребени в необходимото за определен случай смислово съотношение. Често пъти се преплитат две и повече значения - с прякото насочване към основното смислово съдържание на думата и с допълнителния подтекстов смисъл. В черновите на писателите, както и в по-късните поправки и преработки, които се правят, наблюдаваме стремежа да се открие най-уместното изразно съчетание, да се види богатството на думата в едно от нейните значения, да се подбере точната дума, точният израз от различни подобни комбинации.

Никола Фурнаджиев внесе езикови поправки в стихотворението си "Конници", част от които говорят за неговата взискателност и за стремежа му най-пълно да изрази своя замисъл. Първият стих на третата строфа първоначално гласи: "Тъмното копие, литнало там във просторите", а след години поетът го поправя така: "Острото копие, хвърлено дръзко в просторите". Във втория вариант смисълът е по-ясен, по-определен. В лирическата поема "Сватба" също така са внесени поправки. Четвъртият стих на първата строфа - вместо "... идат облаци зли и потъват просторите в прах" - е приел следната окончателна редакция: "... бурни облаци идат и тънат просторите в прах". Във втората строфа началният израз в първия стих е променен от "И дълбоко звънят равнините..." на "И дълбоко кънтят равнините...".

В тези случаи виждаме както смислови промени, така и стремеж да се намерят най-точните и изразителни думи, най-уместните словосъчетания. Например глаголът "кънтят" е много по-точен от "звънят" - става въпрос за конкретния случай в съотношение с "равнините"; "облаци зли" е твърде отвлечено, докато "бурни облаци" е конкретно и свързано пряко с контекста.

Някои от поправките обаче, които направи Фурнаджиев, не са сполучливи и накърняват цялостното художествено впечатление (както това беше изтъкнато от наши критици).

Многозначността на поетическия текст най-ярко се проявява при синонимите, както и при омонимите, антонимите и паронимите.

Нашият писател Михаил Кремен пише: "Синонимите са неизчерпаемо богатство. Те обагрят израза с отсенките на словесната дъга, нижат огърлицата на стила с разноцветни скъпоценни камъни, звучат като инструментите на голям оркестър в симфонията на езика: нечувано и невиждано ве-

ликолепие от краски,, звуци и лъчи". И още: "Има думи упоително нежни, които шептят свенливо; други са разточително-бъбриви и водопадно-шумни; трети - кремъчно-остри, бодливи; четвърти - очукани, изхабени, негодни; пети - книжни; шести - безсъдържателни, мъртвородени".

От цялото езиково богатство трябва да се извлече най-уместното. От думи, които са близки по смисъл, трябва да се избере най-подходящата за случая. Както е известно, синонимите са думи, близки или еднакви (в редки случаи!) по значение, но различни по конструкция, а най-често и по корен. Изборът, който трябва да направи писателят, зависи от различни изисквания, свързани със смисъла и образността - от съществено значение е и как звучи една дума. Например писателят Николай Райнов пише, че за него не е безразлично дали ще употреби "внезапно" или "изведнъж" - съображенията му навярно са свързани главно с фонетичното изграждане на думите, което трябва да бъде в съответствие с фонетичните особености на другите думи; между "внезапно" и "изведнъж" може да се забележи и известна смислова разлика - при първата дума се акцентира на "внезапността", на изненадата, на неочакваността.

В поетическата реч основната функция на синонимите изпъква при творческия процес - тя се определя от подбора, който извършва писателят. Освен това синонимите имат и друга съществена функция - чрез тях се избягват някои повторения, търсят се нови смислови отсенки, за да се обогати определен образ и определено чувство. Например в стихотворението на Николай Лилиев "В скръбна късна вечер" са употребени ред синоними, чрез които речта се разнообразява. Разнообразена е и тоналността. Употребяват се думи като "скръбна", "смирено", "печален", "безпаметно" и изрази като "златни сълзи ронят осиротели дървеса", "вих-

рите бездомни", "вопли огнени", "тъмни спомени", "ледна самота". В контекста повечето от тези думи и изрази имат близък смисъл. Те обогатяват художествения образ и емоционалната гама.

За художествената реч значение има и използуването на синоними, чрез които чужди думи се заменят с български. Интересни са например ред поправки, които извършва Вазов в текста на своите произведения. Той изоставя много русизми като "навязчивост", "прием" (начин), "тормоз", "человечество", "врожден" и др. и вместо тях въвежда български думи. Значение има също така употребата на синоними, при които речта се евфемизира (например "умрял" и "починал"). Подборът се прави с оглед на авторовата реч и на диалога - някои от думите са по-тясно свързани с книжовния език, а други - с разговорната реч. За пряката реч на различни герои се подбират едни или други изразни съчетания.

В езикознанието се говори за "синонимни гнезда" - това е група от думи, близки по значение, или група от синоними. При всяко подобно гнездо има една или две думи, които са основни. Освен тях има други, които са свързани с повече сетивно-образни представи, с непосредствени нагледи. Талантливите писатели употребяват и основните, и допълнителните синоними от определено гнездо (което стриктно не може да се ограничи). Например Яворов казва "алеят морски ширини", Смирненски - "море от пламък златоален", Теодор Траянов - "залеза кървав", Ив.Вазов - "огнений заник " и пр. Виждаме как сходни явления се описват с богати нюанси съобразно с индивидуалното чувствуване и личния стил на поета. Докато един неопитен поет би предал тези или подобни картини с основни определения.

В схематичните произведения наблюдаваме неспособност да се използува синонимното богатство на езика. Употребяват се малко думи, насочени предимно към основните изразни форми.

За поетическата реч значение имат и омонимите. Те са думи, които са с напълно еднакъв звуков строеж, а с различно значение. Изтъкнахме, че всяка дума има различни смислови отсенки. Някои от тях се отдалечават твърде много една от друга. В развитието на езика в това отношение се наблюдават сложни процеси. Различните смислови насочености на думите са във връзка с контекста, от значение за тях са интонацията и акцентът на изречението. Често пъти не може да се постави точна граница между отдалечени значения на една и съща дума и омонимите, при които вече говорим за две различни думи, въпреки че произходът им може да е еднакъв.

Върху основата на отдалечените значения и омонимите в художествената реч се оформят хумористични изрази с двусмислие, ирония или различни остроумия. На тази основа се изграждат каламбурите и омонимните рими. Характерни омонимни рими се използуват най-много при епиграмите, където краткостта на изразяването не създава възможност за сложни хумористични изграждания и често се разчита предимно на изразните съчетания. Например Радой Ралин има следната епиграма:

Преди месец взе си булка кръшна,
подир месец тази булка кръшна.

Тук са използувани граматически разнородни омоними, във втория стих глаголът "кръшна" е и с жаргонен облик и това внася елемент на фамилиарност, който подхожда

а хумористичния тон.

Чрез двойно, отдалечено значение на една дума се създават каламбури. В "Хамлет" на Шекспир има момент, когато Хамлет се обръща към Гилденщерн. На български този пасаж се превежда така:"Ти искаш да свириш с мен като със свирка..." Тук в оригинала е използувано едно двойнствено значение на думата "играя" - в смисъл на "свиря". По такъв начин се създава каламбур (игра на думи, двусмислие) чрез смесване на значенията: "играя си с някого, с душата му" и "свиря на инструмент". На нашия език това не може да се преведе сполучливо, тъй като глаголът "играя" няма двойнствен смисъл.

Подобни двусмислия при отдалечени значения на дума има и в следния пасаж:"-Слушай, докторът каза, че съм щял да почина тук. За естествена смърт ли говори, или го ускорявате?"(Д.Цончев). Тук се използува двойният смисъл на думата "почина" (почивам си, умирам). В предсмъртните си бележки и сентенции Чудомир използува с хумористичен ефект смесване на понятията за болест "рак" и животно "рак": "Чудех се, като остарея, какво ще правя, а аз щял съм да развъждам раци". Тук е употребен способът антанаклаз - смислово усложняване чрез омоними.

Антонимите (думи с противоположно значение) се използуват широко в художествената реч. Върху основата на тях именно се изграждат редица образни контрасти, синтактичните антитези, образните парадокси, оксиморонните, дава се представа за различни противоречия, зи дисхармония и пр. Често пъти те са съчетани, с така наречените "корелативни форми", при които няма пълна противоположност, но се подчертава съотносително различие (например "бели нощи").

Характерен пример за използуване на антоними представляват следните два стиха от "Песен на песента ми" на П.К.Яворов:

Красиви в мрачна грозота
и грозни в сяйна красота...

В творчеството на някои поети обикнати са противопоставянията чрез конструиране на негативна форма при еднокоренни думи:"На нощта невярна верен син ..."(Д.Дебелянов).

В парадоксите често основната смислова насоченост се гради върху антоними – например в следния парадокс на Оскар Уайлд: "Естествеността е поза".

Сравнително ограничено значение за поетическата реч имат паронимите. Те са думи, които звучат приблизително еднакво или имат нещо общо във фонетично отношение, а смислово са различни. Поради тази близост в звуковия гласеж се допускат някои смесвания. Така е например с думите "устои" и "отстои", които нерядко се смесват – дори и от писатели. В разговорната реч се бъркат такива думи, като "реабилитирам" и "реванширам" (които имат нещо общо и смислово), "недоумение", и "недоразумение", "удава" и "отдава", "озовавам" и "отзовавам" "преписва" и "приписва", "камера" и "камара", "класифицира" и "квалифицира" и др.

В художествената реч паронимите се използуват в някои случаи за хумористично въздействие. Във фейлетона "Как ще си умра млад и зелен" Христо Смирненски използува като пароними "катър" и "катар" с иронично и сатирично отношение.

Понякога с хумористично значение се използуват и думи, които са близки по звучение (без да са пароними). В "Бай Ганьо" на Алеко Константинов четем следния пасаж: Бай Ганьо казва – "Па да не забравиш да туриш и фаталния за българския народ. Дявол да я земе, много ми харесва тази дума "фаталния"! Като кажа така фф...ф...фаталния, сякаш че ффащам някого за гушата..."

Богатството и разнообразието на езика са едно от

най-ценните достояния на художественото творчество, което черпи с пълни шепи от колоритната, пълна с мъдрост и жизнен опит народна реч.

*

В литературната теория е станало традиция да се отделят поетическата образност и поетическият синтаксис. В същност това отделяне - което в много отношения е удобно и основателно - в известна степен е формално. Съвсем ясно е, че без да бъдат в изречения, без да изразяват нещо определено, поетическите способи нямат никаква стойност. Метафорите, метонимиите, епитетите и пр. стават художествени средства именно в съчетанието с други думи и езикови цялости. И тук елементът "форма" е в начина, по който се организират и съчетават думите, за да им се придаде ново звучене, ново съдържание с определен смислов акцент. Художествените средства имат своя целенасоченост само като израз на определено съдържание. Те са уместни, когато разкриват нещо специфично за явленията, създават подходяща атмосфера. Едни и същи поетически средства в някои случаи може да са уместни, а в други да са съвършено неубедителни. Нужно е те да се преценяват конкретно във връзка с контекста, във връзка с облика на цялото произведение, на рисуваните характери и т.н. Това много живо и ярко е изразил Л.Н.Толстой в едно свое изказване:

"Ламартин, изтъква той, описвайки на лодката впечатленията си сред морето, когато една дъска го отделяла от смъртта, говори, за да опише колко хубави били капките, падащи от веслата в морето - comme des perles tombants dans un bassin d'argent.

Прочитайки тази фраза, моето въображение веднага ме пренесе в стаята на прислугата и аз си представих

горничната със засукани ръкави, която над сребърния умивалник мие сребърната огърлица на своята господарка и неочаквано уронва няколко бисера - des perles tombants dans un bassin d'argent, а за морето и за тази картина, аз вече забравих. Ако Ламартин ми беше казал какъв цвят бяха тези капки, как са падали и са се стичали по мокрото дърво на веслото, какви малки кръгчета са правели, падайки във водата, моето въображение би останало вярно на него, но намекът за сребърния леген ги накара да отлитнат далеч. Сравнението е едно от най-естествените и действителни средства за описание, но е необходимо да бъде вярно и уместно, иначе то действува съвършено противоположно"[1].

Езиковите форми са в неразривна връзка със смисъла и с жизнената основа, която те в една или друга степен отразяват. Те са определени и зависими както от непосредствените особености на картината, с която са свързани, така и от общата тоналност и насоченост на езиковите съчетания и подхода в цялото произведение. Но докато връзката им с изречението, в което са поставени, и със съседните изречения е непосредствена и близка, то връзката им с останалия текст на творбата е много по-обща и далечна. Не бива да се абсолютизира становището за смисловата определеност в контекста на образния детайл - в смисъл, че пренесени в други обстоятелства образите губят своята художественост, която винаги е строго обусловена от конкретна идейна насоченост. Всъщност напълно възможно е някои детайли да бъдат пренесени от едно произведение в друго - при сродни, макар и неидентични идейно-творчески концепции (става въпрос за две произведения от един и същи автор). Има дори случаи, когато един писател в различни свои творби използува еднакви образни съчетания и това в двата случая, поотделно взето, е уместно. Например Елин Пелин разказва, че "почти половината от описанието на сушата", което направил първоначално

за разказа "Ветрената мелница", по-късно го въвел в "Напаст божия". Тук очевидно става въпрос както за смислови елементи, така и за специфично определени езикови форми, в които е възможно да са направени и някои промени, за да не се стигне до механично свързване.

При използуването на художествената образност в литературните творби най-важно и първостепенно е изискването за правдивост на отражението, за относително съответствие с характерното в жизнените явления. Това изискване намира най-типично осъществяване в реализма, но то също така се наблюдава в една или друга степен и при останалите творчески методи. Не е възможно да има художествено изображение без вярно отразяване на някои специфични особености, детайли и пр. Големите писатели винаги са показвали умение да наблюдават съществени страни от действителността, сложно да съпоставят различни явления, да намират различия и съответствия между човешките преживявания и отношения, от една страна, и природните процеси, от друга страна.

За художествената образност много важно значение има използуването на изразителни детайли. В тях обикновено се крие особена съдържателна сила. В белетристичните творби чрез детайлите се постига жизненост, правдивост и многостранност на отражението, постига се индивидуализиране на героите. Творчеството на Емилиян Станев дава много примери в това отношение. Авторът рисува жизнено, свежо. С майсторство и усет писателят подбира типични подробности, които дават жива представа за обстановката и образите на героите, за техните взаимоотношения. Той търси индивидуално отсенени детайли, които насочват към съществени неща. Това се наблюдава и при рисуване на природни картини. Авторът говори сдържано, в тона му няма никаква преднамереност. Благодарение на вярно

показаните отделни интересни моменти се добива непосредствено впечатление, постига се атмосфера, има емоционалност. Например в разказа "Годеж" има следното описание:

"В низината лежеше градчето, разтворило кривите си улички. Всред него, край високите, прилични на метли тополи унило се цедеше пресъхналата рекичка. Стадо гъски креташе из площада, между празните сергии, останали от сутрешния пазар, а под хълма, дето покривите на къщите се губеха в кичестите овошки, квичеше прасе и се издигаше синкав дим. Там варяха ракия. Сладникавата миризма на казана се носеше в задрямалия пладнешки въздух и упиваше."

Образите, които писателят изгражда в тази картина, не са случайни. Тук съзнателно са подбрани такива елементи, които изразяват настроение на тъга и скука, подобно на настроението на героя. Освен това външният вид на града е в съответствие с духовната бедност на жителите му, с тяхната дребнавост и ограниченост, с липсата на възвишени пориви у хората. Тук пресъхналата рекичка унило се цеди, гъските кретат на площада, пладнешкият въздух е задрямал и пр. Способността на автора да предава тънки наблюдения и оттенъци и чрез тях да внушава представи за много неща се проявява и в следващите пасажи. Изразително и колоритно е показано впечатлението от ударите на медникарския чук с използването на сравнения, метафори, които вярно насочват към специфични страни на описваните явления: "Медта ехтеше, като че стенеше. Звукът се мяташе в низината и сякаш търсеше място да си почине." Очевидно е, че белетристът има оригинално виждане на художник и умее да постигне дълбочина и сила на израза, умее да пише художествено просто и вълнуващо.

Към поетическата образност спадат тропите. Те са думи и изразни съчетания с допълнително внушение, което

зпъква определено като основно и най-съществено. При тях ма иносказателност, преносен смисъл. Често в прякото изразяване се съдържа алогичен елемент, но цялостната определеост е свързана с нещо правдиво и характерно за дадени явения или процеси. Най-типични тропи са метафорите; също меонимиите, синекдохата, символът и алегорията, които може а са и разширени образни фигури, обхващащи голяма част от итературното произведение или дори цяло произведение (осоено в лириката). Най-често в традиционните категоризации ъм тропитѐ се причисляват още и сравненията, епитетите, хиерболите и литотите, при които иносказателният елемент не зпъква така определено; допълнително внушение обаче има и ри тях - то изобщо е присъщо на художествения език, на обазното изразяване. В литературните произведения винаги в дна или друга степен се предава подтекст, независимо от тоа, дали са употребени тропи, или не. В съотношение с останаите изразни форми епитетите и сравненията също имат по-осоен смисъл, повече смислови пластове, те предизвикват положни асоциации, но те са качествено различни от тропите. иперболите и литотите (които често се явяват разширени в бразни фигури) имат известен алогичен елемент и това ги близжава с тропите. Но при тях акцентът пада върху прякото зразяване, каквато и външна трансформация и деформация да е използува за очертаване на едни или други явления. Същоо се отнася и за образния паралелизъм, при който иносказателостта е само привидна, а има сложно съпоставяне.

При тропите най-определено изпъква художествената словност, която е характерна за поетическия език. Самото удожествено изграждане по начало е нещо условно, то се постига чрез определени закони на творческата дейност. При ълноценното изкуство и особено при реалистичното изкуство словността не е отвлечена, не насочва към неясни и неопре-

делени концепции, а е свързана с нещо реално, насочва към действителното и същностното.

В упадъчната литература се използува друг тип условност на езиково-образното изграждане, при която рязко и грубо се нарушава художествената логичност. Често се конструират екстравагантни словосъчетания, пресилени външноефектни трикове, формата се разпада, натрупват се случайни елементи, произволно съединени и неорганизирани. Например в творческата практика на сюрреализма често се стига до подчертано изявен алогизъм, до грубо скъсване с жизненото правдоподобие Търсенията на свръхреален смисъл водят творците до създаване на абстрактни образни форми, до деформиране на видимото, на външните очертания, както и на цялостния облик. Дори в тези произведения, в които няма параноистични бълнувания, липсата на определена концепция играе решаваща роля за композиционната нестабилност и за липсата на логична връзка в изразните съчетания. В редица случаи зад външните езикови форми прозира смисъл, но той е твърде далечен и неопределен. Тук условността на изграждането е придобила парадоксален характер, при който се губи всяко истинско подобие с действителното.

В литературата няма научна логика, няма такива причинно-следствени връзки, каквито съществуват в науката. В нея има исторически утвърдили се закони на художествената образност, свързани с нейната специфика. Различните тропи се наблюдават и в обикновената разговорна реч - те водят своето начало от най-стари времена и се основават на първобитно и примитивно разбиране за явленията, на нереално "пренасяне" на качества или алогични насочвания. Но във всяко литературно произведение несъмнено има художествена логика, която лежи в основата на изграждането и е свързана с тради-

иите, с творческия метод, с жизнения материал и със законите на художественото слово. Чрез чувственото, конкретното, ... сезаемото, чрез езиковите похвати се предава същностното, равдивото, жизненото. Тук не е без значение и задачата за остигане на връзка с читателя, който трябва да възприеме и а разберѐ текста, за да бъде осъществено въздействие. Всяко зиково изграждане в художествената литература трябва да създава у̀ читателите илюзия за нещо действително - степента на ази илюзия е различна. Неочакваните условни комбинации часично нарушават тази илюзия, но нарушаването не бива да бъде язко, крещящо, фрапиращо.

Колкото по-условни са едни изразни форми, толкова пооляма е тяхната зависимост от даден контекст. Има условни изазни съчетания, които, взети отделно, изглеждат отвлечени, еясни, съвършено нелогични, но в контекста - в зависимост т тоналността и цялостния смисъл - те са уместни (особено ри иронично и гротескно изграждане).

Художествената образност е по-богато застъпена в лииката. Тук наблюдаваме кондѐнзираност на поетическите способи, сгъстено и експресивно използуване. В много белетристични произведения тропите са по-рядко употребявани и не правят печатление като самостоятелни творчески величини. Но дори там те винаги присъствуват като основа на художествената ъкан. Във всички белетристични творби се използуват различи епитети и ред способи на синтактичното изграждане. Твореските способи, в това число и тропите, са толкова по-уместни, колкото по-малко изпъкват самостоятелно, колкото по-резулатно предават определен смисъл в една цялостна каузалност. цялостното протичане на художествената реч, където всеки зраз логически произтича от предходящия или от други изрази преди това, където не се вмъкват чужди, непривични елементи, всеки отделен компонент има свое строго определено

място. Интересни мисли по този въпрос изразява немският писател Леонхард Франк в романа си "Отляво, дето е сърцето". Той казва:"Много писатели са писали:"Небето беше синьо". Но голямо изкуство имаме, когато ведрият небосвод внезапно се разкрие пред читателите. Това може да се случи, когато простото изречение "небето беше синьо" стои на единствено подходящо място в описанието на пейзажа. Казано половин ред по-рано или по-късно, то се превръща в три нищо неказващи думи".

Необходим е голям усет от страна на писателя, за да намери цялостна съвкупност, която е убедителна и е в съответствие с образната система. Колкото сполучлив и интересен да е отделен способ, ако той няма определено подходящо място в рамките на цялото, нужно е да бъде отстранен или най-малкото коригиран, за да не пречи, за да не нарушава стилнот единство на литературната творба.

*

* *

Епитетът е най-често срещаният поетически способ. Той е най-близък до особеностите на разговорната реч. С него се означават признаци, качества на описваните предмети и явления. Епитетът е определение към съществителното. Но всяко определение не може да се смята за епитет, макар че тук точна граница е невъзможно да се прокара. Има определения, които са чисто осведомителни (например - "дървена маса"). В художествената реч епитетът в една или друга степен има естетическа функция, той е свързан с емоционалността, със субективното начало, с виждането и чувствуването на писателя или поета. Чрез епитети в художествената реч - чрез съотносителността на контекстовите форми - се дава по-цялостна представа за предмета, предизвикват се асоциации, които насочват към неговата същност.

Епитетите биват два вида: обикновени и метафорични. Някои теоретици причисляват метафоричните епитети към метафорите и ги отделят от обикновените епитети. Но това разграничение е формално, тъй като и метафоричните епитети са определения, които посочват признаци (само че тези признаци не са пряко присъщи на описвания предмет, в тях има нещо недействително, те са "пренесени" от други предмети и явления). В художествената реч епитетите се използуват с цел да се нюансират явленията. Те дават представа предимно за видимото. В по-редки случаи са свързани със слухови представи или с одухотворяване, емоционални състояния и др. Например в началото на разказа "Косачи" Елин Пелин употребява много епитети:

"Падна чудна лятна нощ, прохладна и свежа. Безкрайното тракийско поле потъна в мрака, сякаш изчезна и се предаде на дълбока почивка под монотонния припев на жаби и щурци. Мир и ведрина повея от дълбокото звездно небе. Земята отвори страстните си гърди и замря в наслада. Марица тихо подплиснуваше мътните си води, пълни с удавници, и с лениво спокойствие се ширеше между тъмните брегове, обрасли с върби и ракитак. Влага и хладина лъхаше из тайнствените ѝ недра".

Художественото въздействие на този откъс се дължи не само на епитетите, но и на другите способи - метафори, сравнения, синтактични и фонетични форми, . застъпени твърде разточително в ранното творчество на Елин Пелин; по-късно в развитието му се забелязва по-голяма пестеливост на използуваните средства. В цитирания разказ поетическите средства са в съответствие с приказния и романтичен стил, с тоналността. В текста са употребени няколко осведомителни определения (лятна,тракийско) - те обаче плътно се свър-

зват с останалата емоционално-образна система и е трудно да не бъдат преценени като епитети, т.е. като думи изпълняващи естетическа функция. В това отношение преценката трябва да се прави конкретно във връзка с текста. Освен тези определения има и други, които посочват качества, присъщи на описваните явления и обекти ("прохладна и свежа"- за "нощ", "мътни" - за "води") - те са обикновени епитети. Има и други определения, които са метафорични ("безкрайното" - за "поле" тук е очевиден и хиперболичният елемент; "страстни" - за "гърди" на земята, съчетано с по-цялостна метафора и олицетворение; "лениво" - за "спокойствие"). Има и епитети, които също са метафорични, но преносният им смисъл отчасти е "изтрит" - в развоя на езика много думи и изрази, които днес звучат напълно естествено, произхождат от метафорични съчетания ("чудна" - за "нощ", "дълбока"- за "почивка", "дълбоко" - за "небе", "тъмни"- за "брегове", "тайнствени" - за "недра" на реката). Елин Пелин с майсторство съчетава епитети от различен тип. Често той употребява по няколко епитета към едно съществително (така наречените двойни и тройни епитети), в първото изречение обособява с приложение два епитета, като ги поставя след съществителното и така акцентира на тях ("нощ, прохладна и свежа"). Повечето епитети са еднокоренни, прости, но употребен е и един сложен епитет ("монотонния" - за "припев"). Съчетанията "чудна.... нощ", "дълбокото... небе", "безкрайното...поле" са твърде устойчиви, често срещани в разговорната реч и са близки до така наречените постоянни епитети, които особено много се употребяват във фолклора. "Безкрайното" спада към така наречените екстремни (крайни) епитети, при които има определена хиперболизация.

При портретната характеристика на героите епитетите са едно от основните средства за индивидуализация. Например

във "Ветрената мелница" се прави следното описание: "Той беше седемдесетгодишен, як и здрав старчуга, с прошарена коса, с изразително, широко, червендалесто лице на горянин, което предразполагаше с добротата си". Тук са използувани епитети, заети от народната реч (як, червендалесто). Те са в съответствие с изобразявания характер, с определеността на героя.

При употреба на двойни, тройни епитети (понякога и на повече от три) се използуват различни стилистични нюанси. Има случаи, когато съчетанията от два епитета са в хармония (много обикнати от Елин Пелин: "Руса и златна като тинтява, светла и рохкава като опашката на някоя звезда" - за коса, гръмко и весело, мила и сладка и др.) В ред случаи подобно натрупване на епитети е с цел да се характеризира чрез контрастно изграждане. Противопоставянето може да бъде също между определението (прилагателно) и съществителното, към което то се отнася.

Епитетите се свързват със съществителните преди всичко смислово, но в ред случаи, особено в лириката, чрез тях се постига специфична музикалност, специално фонетично изграждане. Например у Лилиев срещаме съчетанията "звучен ручей", "сребърен сърп", "пролетни приказки", "трескава тревога", "мразен мрак" и др., при които има алитерации или асонанси.

В древногръцката литература - Омир, Сафо и др. - са обикнати двукоренните епитети: "златотронна Афродита", "Грации розовопръсти", "розовопръстата луна" (Сафо).

Често епитетите подбуждат асоциации, намекват за явления, които са свързани с човешки преживявания и обогатяват нашите представи за описваните явления. В някои случаи те се употребяват прекалено, чрез тях се стига до словно излишество, което дава основание на някои теоретици и писатели да се противопоставят на тяхната употреба. Несъмнено в

някои от разсъжденията по този повод има рационалност, но априорно не може да се отрече възможността от употреба на епитети, защото има разнообразни творчески случаи и конкретната задача на писателя, както и изискванията на стила му ще подскажат правилното решение на този въпрос.

Сравнително по-сложен по облик творчески способ на поетическата образност е сравнението. То е способ, при който се правят съпоставки между две явления или два предмета, като се имат пред вид отделни характерни техни признаци. Найчесто чрез конкретното, нагледното, познатото, предметното се дава представа за явлението, което се описва и което е нещо по-ново, в известна степен неизвестно. Цели се то да стане осезаемо, да се разкрие с нещо характерно, да се подбуди въображението на читателя и неговата емоционалност. При сравнението няма категорично изявен алогичен елемент, описват се реални неща, съпоставките се правят с помощта на съюз или предлог (като, сякаш, като че ли, тъй както, подобно на... и др.), чийто смисъл е да се насочи вниманието към приликата на сравняваните предмети и явления, без тя да се абсолютизира. Често сравненията са съчетани с епитети, метафори, метонимии и олицетворения.

Големите писатели-реалисти изграждат сполучливи сравнения без екстравагантности, с пряко насочване към характерни детайли. Обикновено сравненията са отделни изрази, но има и разширени сравнения, които обхващат по-големи фразеологични цялости. Това е във връзка с цялостния стил на произведението.

Сполучливите сравнения са във връзка с атмосферата на произведението, със средата, която се описва, с вижданията на героите. Например Елин Пелин употребява ред сравнения, които насочват към представи за селския бит, за животни и др

"Дядо поп мрънка в черковата, мрънка, па се сви в трона като квачка" "Съдията-изпълнител разкопча кожуха си и тялото му зашава в него като пиле, което се излюпва". "Немощното тяло на гърбавата Станка стоеше до Цвета като гнило пънче при млада, току-що разлистена тополка", "Тя се отдалечи с походката на вълчица, която е отхапала къс месо от някое живо добиче". (Тук поетическата образност показва преход към по-сложно преносно и метафорично изразяване, без обаче да напуска напълно границите на сравнението - елементът на съпоставяне се чувствува в изразното изграждане.)

Някои от сравненията, които употребява Елин Пелин, са по-отвлечени - за конкретни предмети се говори със съпоставки, които не са познати и конкретни; така се внася елемент на обогатяване на представите, като конкретното се издига над делничното, то придобива по-особен, духовно извисен облик, някакъв тайнствен смисъл, дори се използува идеализация. Например:

"Той беше най-едрото животно в селото, бял като пряспа сняг, с големи тъмно-бисерни рога, извити над челото му като лира".

"Земята е хубава, плодородна и лека като душа". "Лицето на земята беше скръбно и мокро като лицето на жена, плакала над своите хубави спомени", "От комините се заиздига сладкоструйно тънък син димец и се понесе към небето като обредно явление."

Разширени сравнения употребява Пенчо Славейков в "Кървава песен" - в стила на епопеите като "Илиада" и "Одисея":

Тоз тласка се напред, там онзи си проправя
в навалицата път, там трети се провре
едвам, но сблъскан пак, огледва се и спре
и се отново с яд в тълпата запровира -
като че ли гора се блъска и припира,
когато вихър я забий и вършини
залюшка.

лена художествена система. През двадесетте години у нас се утвърждава съзнателен стремеж да се превъзможне ограничеността на символистичния подход, да се създадат образи, които са по-определено земни, в които има нещо от делничността, от живота на трудовите хора, от първичното, неподправеното, грубото, но често се стига до нова крайност. Гео Милев призовава към "оварваряване" на поезията. Никола Фурнаджиев създава образи от този тип: "Като свиня нощта се черна тръшна". Атанас Далчев пише: "На старото тържище ален бе залезът като домат"- използуват се представи, които са близки до света на описваните герои.

При някои формалистични търсения се проявява стремеж да се оформят сравнения, които са твърде отвлечени по облик, в тях има нещо странно, неочаквано, шокиращо или определен и подчертан алогизъм, както е например в поезията на сюрреалистите. В ранното творчество на Пол Елюар има ред сравнения от подобен вид:" Земята е синя като портокал". Не се търси сходство във външни, характерни, действителни особености, а се търси някаква вътрешна връзка между различни и несъвместими обекти.

В това отношение обаче текстът винаги трябва да се изследва по-цялостно - не бива да се преценяват само отделно взети сравнения. Някои на пръв поглед странни и непривични по асоциативност художествени способи във връзка с тоналността и смисъла са логични и убедителни. Например у Андрей Вознесенски четем сравнения от такъв тип:"Джемпърите димят като шишчета", "Носовете се лющят като живопис на фрески", "Лицата се носеха като пъстри светофари", "Зелени замисли, станете като пламък!" и др. Към тях може да се прибавят и ред по-сложни метафорични и персонификационни образни изграждания, които също са твърде непривични, но в контекста

Подобни разширени сравнения се срещат и в други творби на Пенчо Славейков.

Преобладаващата част от сравненията са свързани със зрителни представи. Есенин говори за така наречената "заставка", която лежи в основата на метафората и сравнението. Според него този термин означава "то же самое, что и метафора – уподобление одного предмета другому или крещение воздуха именами близких нам предметов:

Солнце – колесо, телец, заяц, белка.
Тучи – ели, доски, корабли, стадо овец.
Звезды – гвозди, зерна, караси, ласточки.
Ветер – олень, сивка-бурка, метельщик.
Дождик – стрелы, посев, бисер, нитки.
Радуга – лук, ворота, верея, дуга и т.д."

Не случайно се говори за една обща основа на метафората и сравнението – очевидно е, че повечето от метафорите са съкратени сравнения (това сходство обаче не бива да се абсолютизира). Подходът, за който говори Есенин, несъмнено е свързан с неговия личен стил, с влиянието на имажинизма върху творчеството му. Но в него има нещо много вярно, отнасящо се до творческата дейност изобщо. Творческото съзнание на писателите по сложен начин извършва метаморфози, при които се сближават сходни представи. В някои на пръв поглед твърде далечни предмети и явления се долавят близки черти. Не става въпрос за шаблонизирано насочване към едни и същи образи, а за възлови пунктове на асоциативни вериги, които сложно могат да се комбинират в зависимост от различните художествени задачи.

Често в сравненията, употребявани от различни поети и писатели, наблюдаваме самоцелни увлечения. В ред случаи се използуват сравнения, в които има нещо фрапиращо, външно ефектно, маниерно. При символистичната естетика има опреде-

най-често са уместни: "Пътища, убити от скръб", "Планета с голямо чело", "Сълзите са приковани към очните ябълки", "Кафяво се извиваше чаят", "Мая Плисецка слуша с Модилиянистата си шия", "Католическите дебри на стомаха", "Пролетта деградира", "Клокочещ бюст", "Звъни пустота във формата на шия с рамена". В ред случаи тези и подобни сравнения и метафори се използуват с разнообразни тонални отсенки - иронично, пародийно, гротескно и пр.

Най-типичните тропи - метафорите, имат много важно значение за художественото изграждане на образите. При характеризирането им обикновено се дава следното традиционно определение - "пренасят" се качества от един предмет на друг. Метафоричните образи са сложно съставени, като в тях се комбинират смислови елементи от различни явления. При метафорите има два (или повече - в редки случаи) обекта; за да се обясни единият, привидно се акцентира на другия; извършва се синтезиране, при което прякото значение е алогично, а допълнителното - многопластово, богато, жизнено правдиво, художествено логично. Лорка пише, че "метафората сближава два антагонистични свята с конския скок на въображението...".

Например Дебелянов употребява такива метафори:"Вечерта смирено гасне", "с плахи стъпки да събудиш в двора пред гостенин очакван радост плаха", "да чезнеш в нейната усмивка блага". В стихотворението "Скрити вопли", откъдето са тези примери, има и други метафорични изграждания, в които по-сложно се преплитат символни и персонификационни смислови елементи: "И тихи пазви тиха нощ разгръща, да приласкае скръбни и нещастни", "Аз дойдох да дочакам мирен заник, че мойто слънце своя път измина...".

Метафорите могат да бъдат комбинирани с метонимии или сравнения. Те могат да се категоризират най-уместно с оглед на граматичните форми, които ги съставят: най-често се използуват метафорични епитети (прилагателни или причастия) и сказуемни форми. Например Дебелянов употребява метафоричните епитети "морна вечер", "жажда властна", "сънните покои", "сладък пламък", "огнен обръч", "възторжни устни" и др., а също и сказуемни метафори, като "вопли пламенни да ме заливат", "невидими вървят жалби", "скръбта расте", "скърби ме горят", "буйните потоци зимен студ скована", "Над нас злокобно вихър пролетя", "денят в прозорците ми гледа", "гръмват бури", "всеки вопъл и ропот замре". В повечето от цитираните примери метафората се гради върху основата на олицетворение или одухотворяване.

В по-редки случаи се срещат метафори, които се състоят от свързването в една изразна цялост на две съществителни - свързването става с предлог, обикновено "на" и "от". Метафорични обаче са само тези свързвания на съществителни, при които има нещо неестествено, пряко нелогично. Например Смирненски употребява такива метафори със съществителни: "море от пламък", "викът на многолика нужда", "ранните зори на новия живот", "мрачни утроби на хищната майка-земя","морето от вечна тъма", "сноп от лъчи", "храм на труда", "бурната пещ на борбата" и др. Някои от тези съчетания са обогатени с епитети и метафорични епитети.

Матафората може да бъде разширена така, че да обхваща голяма част от едно произведение или дори цяло произведение. В подобни случаи тя се слива с други преносни способи, по-специално със символа и алегорията и трудно може да се разграничи от тях.

Много по-ограничена е употребата на метонимията. Тя е вид тропа, при която едно название се замества с друго с

оглед на някаква близост между предметите, за които се отнасят названията, с оглед на някаква връзка по място, обстоятелства, средства и др. Често пъти вместо за лица се говори за мястото, където се намират те. Например у Смирненски: "Каменния град изтръпва и намръщен се събужда", "улиците бликат своя вик познат", "Ти целия скован от злоба си,/ о, шумен и разблуден град", "Това е улицата, улицата днес говори!", "Берлин го помни", "Москва, Москва! Ти ярко пак пламтиш, ти пак туптиш!", "Защо са печални трапезите пищни", "Безутешни са вашите светли градини".

При тези примери виждаме, че метонимията е съчетана и с метафора, с олицетворение, а често и със символ. В разнообразието на художествените прояви има богати езикови съчетания, при които сложно се преплитат различни способи.

В първия от приведените примери "каменния град" е метонимия, защото се имат пред вид хората, жители на града; метафоричен елемент се съдържа в израза "изтръпва и намръщен се събужда" - за град; от друга страна, градът е и олицетворен. Различните способи са сложно преплетени - разграничаването им е възможно при тълкувания от различна гледна точка

При други видове метонимии може да се замести названието на предмет или обект с особености на материала или структурата му (например у Вазов: "желязото срещат" - вм. ножове, куршуми); душевни състояния се предават с различни означения (например у Димитър Бояджиев: "Тежи ми силно жизнения кръст", "Осъден съм горчива чаша да изпия"); в някои случаи има заместване на род с вид, използуват се обобщени форми на означаване (например у Елин Пелин: "Почерня измъчен народ" - вм. селяните от определено село); замества се оръжието с конкретното действие (у Ботев: "Пък каквото сабя покаже и честта, майко, юнашка"). Има метонимии, при които за определен изтъкнат деец на културата и изкуството или общественик се говори, като се посочват негови дела и

творби (или обратно - говори се за автора, а се имат пред вид творбите). Например: "Чел съм много Гьоте в руски преводи" и "Изучавах го (В.Юго - б.м.) на изуст и подражавах го, особено в "Епопея на забравените" (Иван Вазов). Също така: "И трябва да призная, че днес поетът на "Châtiments et Légende des Siècles" далеч не ме възхищава вече тъй, както в по-млади години" (Ив.Вазов).

Частно проявление на метонимия е синекдохата. При нея заместването се извършва при пропорционално съотношение - названието, което се използува, обхваща само част от предмета и по пътя на алюзията дава представа за целия предмет; възможни са и случаи, когато се заместват единични или частични особености, но се употребява съчетание от име и епитет и чрез сходството се дава представа за цялостна определеност на предмет или явление: "Де опват се мишци железни / и техния удар звъни" (Хр. Смирненски), "Дали в незнайни далнини/ ще стигнем свойта родна стряха?", "Слушаха ден невидели / чисти и бели / бели сърца в тишината..." (Н.Лилиев), "Но твоите ръце вече се срамуват от ралото" (Ел.Пелин).

Синекдоха представляват и някои замествания на единствено с множествено число и обратно (у Смирненски: "Властелинът навсъде издига безнадеждни студени стени...");

Върху основата на антонимите се изгражда оксиморонът. При него две думи с противоположно значение се свързват в една изразна цялост с вътрешно противоречие, с парадоксално несъответствие, което обаче има съществено основание, разкриващо се в иронично отношение или в остроумно наблюдение и съждение. Оксиморон представлява точният превод на този термин: "остроумна глупост". Подобен поетически способ са последните предсмъртни думи на В.Юго: "Виждам черна светлина." Горки пише, че в детската литература често се представят "отвратително прелестни деца"...."Щастлива смърт"

- роман от А.Камю. Също филмът "Черните ангели" (тук противоположният смисъл на думите е в тяхното преносно значение) Изразното съчетание може да бъде конструирано от различни граматични форми (например:"...пеят бесилките" - Н.Фурнаджиев, "Радост в грижи, грижа в радостта" - Ст.Панчев, "Сладка мъка" - Ив.Вазов, "дива нежност" - Ас. Разцветников и др.)

Хиперболата се въвежда твърде често в поетическата реч за акцентиране и експресивност, за подсилване на емоционалното впечатление; за определени предмети, явления или чувства се говори в преувеличени размери, като се надхвърлят рамките на естественото, обикновеното, всекидневното. В условното изразяване по такъв начин несъмнено се използува фантастичен или алогичен елемент - при пълноценните художествени творби обаче той е подчинен на задачата да се постигне по-голямо художествено въздействие и да се даде по-ярка представа за описвания предмет. Например Смирненски пише: "И виждаш цялата земя не стига едно сърце да погребеш" - тук хиперболата е съчетана със символ и синекдоха. Често преувеличаването обхваща по-големи смислови цялости - части от произведения, образи на герои, събития и др. Тогава говорим за хиперболизация, която не е свързана само с отделни изрази, а с отношение. При преувеличаване на положителни черти се използува идеализация, а на отрицателни - сатирично, гротескно, памфлетно, саркастично рисуване.

Противоположна на хиперболата е литотата, при която по пътя на въображението образът се намалява чувствително. Най-често подобни образи се използуват в хумористичните творби. В зависимост от творческия замисъл литота се среща и в нехумористични образни изграждания. Например: "Земя като една човешка длан" - Г.Джагаров, "И супата

ядем, да не стоиме гладни,/ по-гладни от вълка, по-тънки от перце" - Ал.Муратов. В романа на Джон Ъпдайк "Кентавърът" в I гл. има следния пасаж: "Колдуел, едва влачейки трепорещите си крака, които се подгъваха и изглеждаха тънки като велосипедни спици, тръгна след Гамел..." Литотата се употребява сравнително рядко.

За поетическата образност съществено значение имат и някои способи, които в преобладаващите случаи се срещат в разширен вид - не са свързани само с отделни изразни съчетания. Това са преди всичко образният паралелизъм, символът и алегорията. Те се наблюдават и частично - в отделни фразеологични форми, в такъв случай особено определено изпъква тяхната близка връзка с другите способи на поетическата образност.

При образния паралелизъм наблюдаваме най-близка връзка между поетическото образно изграждане и картини от природата, които се описват в аналогия с човешки преживявания, като основен конструктивен принцип е хармонията и съразмерността. Въвеждат се пейзажни елементи, за да се разкрие паралелно човешко преживяване, което е в унисон с тоналността на рисуваната картина. Например стихотворението на Хр.Ясенов "Златна есен..." започва така:

Златна есен златни листи рони,
цветен пурпур багри всеки клон;
дъхат скърби мойте небосклони,
рухва бавно моят царствен трон.
През мъглата дребен дъжд ромони
и навява сънни самоти...
Аз съм морен, морен от погроми!
Бедна майко чуваш ли ме ти?

И по-нататък стихотворението е изградено чрез аналогия между природните "настроения" и преживяванията на лирическия герой. Някои от формите на символа като поетически способ са твърде близки до образния паралелизъм.

Всъщност в стихотворението на Ясенов има и символ, проявяващ се в цялостния образ. Често се казва, че символът се поражда като при образния паралелизъм изпада втората част - там, където непосредствено се описват човешките чувства. Това до известна степен е основателно, но е нужно да се има предвид творческото разнообразие на литературата. И при символа често има твърде много насочващи елементи свързани с човешките преживявания. Освен това той може да се проявява и без рисуване на природна картина - например "Въглекопач" на Смирненски.

Символът и алегорията са близки по облик. Между тях има сходни особености. И при двата способа изпъква иносказателният и преносен смисъл. Стриктно различие между тях не може да се очертае и затова често е трудно да се каже дали в текста има едното или другото. Все пак може да се набележат някои разграничаващи особености. Символът е по-определено свързан с емоционалността, той е по-поетичен, повече подхожда за лирично изразяване; също така - по-многопластов е - допълнителният смисъл, който се предава, не изпъква ясно и прозрачно, основното внимание не е категорично насочено към него, известно самостоятелно значение (макар и относително) има и пряко рисуваният образ. При алегорията иносказателността е пълна - едно се говори, а непременно се разбира нещо друго, строго определено. Алегоричният образ се изгражда с по-голяма разсъдъчност, умозрителност, разказвателност и описателност. Алегория има предимно в басните - рядко в другите литературни видове (например в някои стихотворения на Дим.Полянов, като "Дървото на смъртта" има алегоричен подход). В стихотворенията на Смирненски наблюдаваме символи. В някои случаи Смирненски използува образи от митологията ("Това е новий Прометей...") - в тези случаи има алегоричен елемент. Символът се изпол-

зува твърде много от поетите-символисти, но е присъщ и на реалистичните творби. При символистите той е отвлечен, често неясен, с противоречиво и усложнено съдържание.

В много от тропите наблюдаваме олицетворение и одухотворяване. Но те се проявяват и по-самостоятелно, в разширен вид, който обхваща по-големи пасажи от литературните творби. В тези случаи, както и при преносното изразяване изобщо, има елемент на фантастика. Освен това в литературните творби често се изграждат и самостоятелни фантастични образи и ситуации. В тях намира израз народната митология или стремежът към проникване в бъдещето. В художественото творчество митологичните образи се явяват преобразени, трансформирани с оглед на едно по-извисено мислене. Фантастичното често се съчетава и преплита с хиперболичното.

*

Както вече посочихме, в художествената реч не може да се направи стриктно разграничение между способите на поетическата образност и на поетическия синтаксис. Образните словесни форми винаги се проявяват като художествено специфични в рамките на израза, изречението и съотношението с другите изречения. Но несъмнено е, че някои от художествените способи имат по-пряка връзка със самата структура на изречението и на словесната верига в по-големи пасажи. Например, ако сравним речта на Г.П.Стаматов с речта на Елин Пелин, веднага ще констатираме ред съществени различия в строежа. У Стаматов преобладават кратките изречения с елиптични форми, със загатвания, недоизказвания, с бегли, частични посочвания. У Елин Пелин конструкциите са разгърнати, описва се по-подробно, с повече колоритни преходи и отсенки, изреченията са по-дълги. Речта на Стаматов рязко се различава и от речта на повечето други белетристи, докато у Елин

Пелин наблюдаваме конструиране, което е близко до синтактичното изграждане у другите писатели. При всеки писател изпъкват различни синтактични особености във връзка с метода, стила и натюрела му. Различия забелязваме и в отделни произведения на един и същ писател, тъй като се мени неговият стил - писателят претърпява развитие. Граматиката се занимава със строежа на изречението изобщо. Поетическият синтаксис изследва проявления в художествената литература, способите, с които си служат писателите за конструиране на изреченията, за тяхното свързване. Синтактичното изграждане има известна връзка с конкретните художествени задачи, с тематиката, която се разработва, с темпа на дадено произведение - статичен или динамичен. Най-определена е връзката с интонацията. Под интонация се разбира промяната във височината, силата и тембъра на тона при произнасяне, различните модулативни извивки на гласа. Това е прекият смисъл на понятието. Но интонация има и когато се чете без произнасяне. Нужно е да се обърне внимание на някои думи и изрази в зависимост от подтекста, от емоционалността, от смисъла. Чрез една или друга интонация се акцентира върху същественото, вниква се в прякото и преносно изразяване на писателя, разбиратсе неговите алюзии и иронични изказвания, осмислят се паузите. Интонацията е различна в отделните литературни родове, различна е също така в авторовата реч и речта на героите. При лириката има спонтанен изблик, непосредствена изява на чувството, пряко себеизявяване. При епоса описанията на външните факти и явления се правят с относително спокойствие, с привидна обективност на тона; също така и психологическите анализи найчесто се оформят със сдържаност, уравновесяване и постепенно изреждане на детайли. При драмата наблюдаваме конфликтно

напрежение и рязко противопоставяне, свързано с темпераментно осъществена емоционалност. От значение за синтактичното оформяне са също така и структурните особености на отделните литературни родове. Това особено ясно изпъква при стихотворното изграждане в лириката, лироепоса и част от драматичното творчество.

В граматиката интонацията се разглежда като възходяща и низходяща, като различна за въпросителните и разказните изречения, говори се и за нейната синтактична и емоционална функция. Несъмнено тези особености на интонацията, които са присъщи на всяка реч изобщо, имат голямо значение и за художествената литература, но съществени са интонационните особености, които пряко са свързани с художественото начало. Това са преди всичко емоционалните отсенки. В много произведения те определено се посочват от писателите. В драмите се използуват ремарки, с които често се дава представа за интонацията. Например в драмата "Тревога" от Орлин Василев има ред подобни означения. В трето действие Райна говори "с нарастващо вълнение" - това посочване дава представа за някои особености на интонацията в изказването й, което е откъслечно, накъсано - в съответствие с преживяванията й:"Не, Витане... Нека разправят!" След това Витан говори "отпаднало": "Не,не... вярвам ти..." Повтаря "Вярвам ти..." - в изказването му многоточието освен означението на писателя ("отпаднало") също така насочва към интонацията и подтекстовия смисъл. Борис казва "озверено":"Татко!" Това единствено обръщение благодарение на интонацията, която е във връзка с цялостната конфликтност на представяния драматичен момент, придобива задълбочен и богат смисъл; то говори и за характера на самия герой, за сложните отношения, които се създават с родителите му.

Интонацията играе особено съществена роля в синтактичното оформяне в тези случаи, когато в текста има остроумия, иронични изрази, двусмислия. Именно чрез нея при определен контекст изпъква истинския смисъл на определен пасаж и истинското отношение на писателя. Например в "Патриот" на Ботев началните стихове на всяка строфа имат привидно утвърждаващ смисъл - една неуместна интонация би могла да ни насочи към отношение, което е различно от изразеното.

В белетристичните творби при пряката реч на героите, както и при полупряката реч интонацията също много често се означава от писателите, особено когато тя се проявява по-сложно. В лириката интонацията е в много непосредствена връзка с основния емоционален поток. Например стихотворението "Първи май" от Христо Смирненски има тържествена и възторжена интонация, съчетана с възклицания и обръщения. Отделните изречения и изрази имат и самостоятелна интонация, която е свързана както с чувството, така и с конкретния смисъл - с по-сложни извивки (например епитетите "морни, бледолики" внасят частична елегична окраска, която не нарушава цялостното емоционално и тонално развитие). В други случаи в стихотворенията е възможно по-богато смесване на различни интонации в зависимост от съдържателността и образността, от чувството, музикалността, акцентите, паузите и др.

Типичен способ за поетическия синтаксис е преди всичко <u>инверсията.</u> При нея има нарушаване на естествената словесна конструкция, по-особено комбиниране на думите, различно от това което наблюдаваме в разговорната реч, в научния стил, в служебните изразни форми, употребявани в канцеларската документация. Инверсията се наблюдава сравнително рядко и в публицистичната реч - доколкото се среща там, това говори за художествени елементи в публицистичното

изграждане, най-вече в очерците и репортажите. Инверсията се използува, за да се подсили поетическото впечатление, да се отбегне баналното, познатото, да се наблегне на някои съществени изрази; в стихотворната реч, където най-често се употребяват инверсии, значение има и необходимостта да се спазят регламентиращите изисквания на стихотворната структура - особено на ритъма, броя на сричките и да се намерят подходящи рими. Разместванията не са произволни, със сполучливите изразни консрукции не се нарушава смисълът, а се обогатява.

Най-често се използуват инверсии, при които определението (епитет или метафоричен епитет) се поставя след съществителното. Например в стихотворението "На един песимист" Яворов пише: "В безчувственост нехайна, в мълчание беззлобно...". Очевидно е, че това разместване е във връзка с необходимостта от спазване на ритмичната стъпка, както и с римуването. Но значение има и изискването за експресивност на израза. Затова подобни инверсии се използуват и в нестихотворната реч, особено в случаите, когато речта се стилизира в една или друга степен. Багряна е озаглавила една от стихосбирките си "Сърце човешко" - в случая инверсията внася нов смислов и емоционален акцент в изразното съчетание; поетесата веднаж обясняваше, че когато е обмисляла заглавието, е съобразила, че ако не се въведе инверсия, то ще наподобява название на учебник по анатомия.

В нашата синтактична система е напълно възможно изречението да започва със сказуемо, но в ред случаи разместванията на подлога и сказуемото се чувствуват като инверсия. Например: "Но да умреш, когато се отърсва / земята от отровната си плесен..."(Н.Вапцаров). Тук сказуемото и подлогът са отделени на два последователни стиха с краестишна пауза и това подчертава непривичността на изгражда-

нето (затова много често в писмените работи на учениците този цитат се дава неправилно, като се разменят местата на подлога и сказуемото и се нарушава стихотворната структура). С инверсията в тези стихове Вапцаров е постигнал оригинален смислов акцент с подчертаване на образно-емоционалното начало. Така е и в стиховете: "Моята вяра, че утре ще бъде/ живота по-хубав, живота по-мъдър" (Н.Вапцаров)

Понякога в такива случаи се стига до изразна усложненост, която се преодолява с употребата на пълен и непълен член:

Тихия пролетен дъжд
слуша земята и тръпне,
тихият пролетен дъжд
пролетни приказки шъпне.

(Николай Лилиев)

В първите два стиха "дъжд" е допълнение (подлог е "земята"), докато в третия стих "дъжд" е подлог.

Правят се и други размествания - често някои възвратни и други частици се поставят на различни места в изречението; понякога по-сложно се трансформират цели изрази и прости изречения в рамките на сложното. Нужно е обаче да се избягват крайностите, както и самоцелното деконструиране на нормалния словесен поток.

В художествената реч повторенията се наблюдават в два различни и коренно противоположни варианта; от една страна, те са недостатък, когато се допускат безконтролно и неуместно; от друга страна, чрез тях може да се обогати изразителността на определен текст, може да се подсили съдържателността и да се центрира вниманието към същественото. Определено художествено значение при конструирането на изречението и на по-големи пасажи имат някои повторения, които се употребяват съразмерно, целенасочено, понякога - в относително симетрични изразни цялости. По-важни-

те от тях са следните:

Анафора - повторение на думи или изрази в началото на два (или повече) последователни (или близки) стиха или изречения. Например:

Чезнат в небето звездици изгубени,
чезнат по шеметен път, -
сякаш прощават се погледи влюбени,
сякаш сълзици горят.

(Кирил Христов)

Епифора - повторение на думи или изрази в края на два (или повече) последователни (или близки) стиха или изречения. Подобни случаи има при белите стихове (без рими). Например:

За хляб, за песни аз благодаря.
На честни, свестни аз благодаря,
и на несвестни аз благодаря!
Но на нечестни не благодаря.

(Андрей Германов)

Анафората и епифората се употребяват, макар по-рядко, и в нестихотворна реч.

Ето пример на епифора: "Тя трепереше при мисълта, че вторият ми баща би могъл да я оставя, и правеше всичко възможно, за да не я остави, макар че на края той все пак я остави" (Б.Райнов). Или: "Всичко това е, разбира се, кощунство срещу добрия тон, обаче известно е, че хората на добрия тон не са задължени да спазват добрия тон " (Б.Райнов).

Използуват се и по-сложни съчетания на анафора и епифора - така нареченият симплок - преплетено повторение. Например:

Дали бе истина? Потъна
в една старозагорска сянка тиха,
в един заглъхнал двор на края,
на края на града, на края,
на края на света, на края,
на края на реалното и на съня...

(Вътьо Раковски)

Епанафора (свързващо повторение) - при него крейната дума (или израз) в един стих се повтаря в началото на следващия стих:

Съмна в сънните градини,
всяка капчица роса
отразява ведросини,
ведросини небеса.

(Николай Лилиев)

Анепифора - при него начална дума или израз от един стих или едно изречение се повтарят в края на следващ стих или изречение: "Ротата се завръща от отлична стрелба. Неговата рота. (Из пресата).

Мезофора - повторение в средата на изречението или на изразната цялост:

Разврата ли не чух невинността ти да осмива
и невинността да те обсипва
с хули и проклятия?

(П.К.Яворов)

Мезбепифора - повторението е в края и средата: "С тоя си вид на айсберг тя е наистина само за Южния полюс и ако питат мен, аз наистина бих я пратил на Южния полюс или нейде другаде по дяволите, и ако в тоя момент ме е яд за нещо, то е само за това, че тя ме праща по дяволите, а не аз нея". (Б.Райнов). В това изречение има две повторения, първото от които ("Южния полюс") е епифора, а второто

("по дяволите") - мезоепифора.

Етимологическа фигура - повторение на думи с еднакви корени, обединени в цялостно изразно съчетание:

Ден денувам - пътища потайни,
нощ нощувам - пътища незнайни...

(П.К.Яворов)

В "Хайдушки песни" на Яворов, откъдето е горният пример, има и други подобни изразни съчетания: "с враг врагувам", "с благ благувам", "бог богува", "цар царува", "сън сънувах", "кръстоклоне - кръст юнашки".

При всички повторения наблюдаваме плеонастично изграждане на речта. Форми на плеоназъм се срещат и в други случаи, за да се означи едно явление, се употребяват няколко думи, близки по смисъл. В разговорната реч типичен подобен случай (с етимологическа фигура) е съчетанието "случайните случки случайно се случват"... В художествената литература често има пасажи, при които се натрупват повече изразни форми, за да се подсили образът, за да се внуши той на възприемащото съзнание и да окаже по-голямо въздействие. В подобни плеонастични изразявания понякога има съчетаване с хипербола. Например:

А пламък ми пали главата,
мъка ми мъчи душата...

Ръце нечисти през ония дни
разплитаха, заплитаха, мърсиха
коприната на твоята коса.

Че злъчка препълня сърца угнетени,
че огън в главите разсъдък суши,
че мълния свети в очи накървени,
че мъст, мъст кръвнишка жадуват души.

(П.К.Яворов)

Плеоназмът представлява художествено средство, когато се използува с усет и мярка, когато чрез него се пос-

тига богата съдържателност. Неприемлив е този тип плеоназъм, при който многословно или определено празнословно се въвеждат езикови форми, които са излишни, чрез тях не се изразява богатство на мисълта.

Използува се и елипсата - при нея изречението се съкращава, като се отстраняват изразни форми. Синтезирано се набляга само на най-същественото. В елиптичните изречения най-често липсва глаголът. Например:

Една, че две, че три - усилни
и паметни години...

(П.К.Яворов)

"Скътано, грижливо наредено моминско кътче
По стените картини, до тях илюстровани картички.
Етажерка с изящно подвързани книги. На масата фотографии в рамки, вазички с цветя.
Чисто бяло легло с лъх на тънък парфюм..."

(Г.П.Стаматов)

При поетическата перифраза описателно се разкрива същността на факти и явления. В художествената реч често пъти се използуват по-сложни изразни конструкции, при които за определено явление или предмет се говори с намеци, с характеризиране на някои съществени негови особености. Този синтактичен подход напомня метонимията - разликата е в по-подробното изразяване, което се нарича поетическа перифраза. Често пъти тя се състои от повече изречения. Например в "Левски" Иван Вазов пише:

Той биде предаден, и от един поп!
Тоя мръсен червяк, тоя низък роб,
тоз позор за бога, туй петно на храма.
Дякона погуби чрез черна измама!
Тоз човек безстиден със ниско чело,
пратен на земята не се знай защо,
тоз издайник грозен и божий служител,

който тая титла без срам бе похитил,
на кого устата, пълни с яд и злост,
изрекоха подло: "Фанете тогоз!"

След тази характеристика, която представлява перифраза, Вазов изрично казва- "и чието име не ще спомена, от страх мойта песен да не осквернявя". В случая, без да се спомене името, е ясно за кого става дума благодарение на по-сложното смислово характеризиране.

Градацията е способ, при който има постепенно засилване или отслабване на емоционално-образното въздействие, подбират се думи и изрази, които се редуват по експресивна съдържателност в съответствие с повишаването или снижаването на чувството. Например:

Нека пламне земята за пир непознат,
нека гръм да трещи, да руши!
Барикаден пожар върху робския свят!
Ураган, ураган от души!...

(Христо Смирненски)

В случая градацията се състои в постепенното засилване на образите; тя е съчетана и с хипербола, която също така се изразява все по-определено. Тази градация е възходяща - вариант на този синтактичен способ, който се среща най-често. В синтактичното изграждане възходящата градация е свързана непосредствено с възходящата интонация. В нея се долавя нещо мажорно и мощно. В по-редки случаи наблюдаваме засилване на елегичния тон. Среща се и низходяща градация, както и смесена градация. Например низходяща е градацията в следния стих на Христо Ботев: "Коли, беси, бие,псува" - намерението на поета е да акцентира върху най-тежкото и затова започва с него. Смесена градация има в следните примери от "Кочо" на Ив.Вазов: "Ни страх, ни измама, ни бой, ни закани нямаха успех".

"...Фучеха, гърмяха, надаваха рев и падаха мъртви във немощен гнев".

Словесната антитеза има значение за конструирането на простите изречения в рамките на сложното. При нея се противопоставят смислови цялости с изразяване на противоречивост и с рационално насочване към вътрешно единство. Например: "С тържеството на властен Месия/ ще руша и създавам живот" (Хр.Смирненски), "Тук мъдрец замислен, там луда глава/ мрачен узник в Стамбул, генерал в балкана/, поет и разбойник под съща премяна" (Ив.Вазов).

Близък до словесната антитеза е образният парадокс, при който има разгърнато съждение с богата, оригинална или остроумна мисъл, предадена чрез външна противоречивост, чрез взаимно изключващи се характеристики, които дават представа за нещо съществено и смислено с оглед на допълнителното внушение. При най-типичните парадокси наблюдаваме изречение, състоящо се от две части: едната част отрича другата, като е вложен философски смисъл, чрез който правдиво се характеризират явления. При противоречивостта се използуват преките и преносни значения на думите, създават се каламбурни изразни форми. Например: "Странно - колко са заети мъжете, които не вършат нищо" (Мопасан), "Във Франция се извършват много големи жестокости, но без жестокост" (Стендал), "Обичам жените и ги презирам" (Алфред де Мюсе), "Щастлив съм и когато съзнавам, че съм нещастен" (Ларошфуко) "Силен е този, който е сам" (Ибсен). Ето и парадокси от Оскар Уайлд: "В нашия век единственото ни нужно нещо са ненужните вещи", "Никога не отлагай за утре онова, което можеш да свършиш вдруги ден", "Да не се прави нищо - това е много тежък труд", "Аз се интересувам само от това, което съвсем не ме засяга", "В света има две трагедии: първа-

та е да не получиш това, което искаш, втората е - да го получиш", "Мога да устоя на всичко, освен на изкушението". Образните парадокси са белег на извисено мислене, на богата интелектуалност и философско отношение или на способност за хумористично обобщение. В нашата поезия се срещат подобни форми на поетическо изразяване у множина автори. Например: "Тоз, който падне в бой за свобода, той не умира" (Хр.Ботев), "Аз знам, аз вярвам, че си права, когато съгрешиш дори" (Хр.Радевски), "Моята нощ е зора" (Дим.Бояджиев), "Няма нищо по-хубаво от лошото време" (Богомил Райнов), "Отдалечи се и ще бъдеш близо" (М.Берберов).

-Интересни са случаите, когато съюзи се използуват по-определено с цел да се обърне вниманието на характерни особености и обратно - когато се изпускат съюзите (така нареченият <u>асиндетон</u>). Например асиндетон наблюдаваме в следния израз: "С протеста за отдих, за воля, за въздух, простор, ширини" (Хр.Смирненски).

В синтактичното изграждане значение имат и други способи, които се използуват в един или друг вариант при отделни случаи. Ето някои от тях:

<u>Силепс</u> - съзнателно се свързват граматически елементи, между които няма съгласуване: "Така че всяко междучасие учениците имахме възможност да излизаме на улицата... (Ст.Чилингиров).

<u>Епанастрофа</u> - стихът или строфата започват с изразни форми от финала на предишния стих или строфа:

На Тракия всред звучните нивя,
безбрежни, златокласи,
душата безметежна се унася,
и аз вървя.

И аз вървя, милуван от вълните
на плодни равнини...

(Н.Лилиев)

Близък по значение е епанадиплозът, при който в началото на стиха се повтарят словосъчетания от предния стих (не само от финала).

Епанадоз - повторение на думи, чийто смисъл се обяснява: "Дали за това, че се завръщаше от едно изпращане, което нямаше бъдеще, или го поразиха наглите пламъци в очите на Нона, такива пламъци, които изпепеляват всичко празнично, за да остане на края само чепката с грозде - кой знае,но сърцето на княза мигновено изстина, сякаш го беше плиснала ледена вода..." (А.Гуляшки).

Ретисанс (апосиопез)- премълчаване, недоизказване (често белегът за него е многоточието): "И плъпват харамии... А гората чернее още, ала кой ти хай!" (К.Христов), "Пет години ходих... гряха ми в премежди две очи небесни", "А за тях ли...колко луди са лудели" (П.К.Яворов).

Субжекция - поставят се въпроси, на които се отговаря:

Но кой ви знай, че спите в тез полета?
Над ваший гроб забвеньето цъфти.
Кои сте вий? Над сянката ви клета
не мисли никой днес, освен поета
и майките свети.

(Ив.Вазов)

Неправилно е схващането, че тези способи се отнасят само за литературата на миналото, че са отживели своето време, банализирали са се и не могат да играят художествена роля днес. Неуместно е само механичното им вмъкване. При майсторско изграждане на речта има възможности за най-различни творчески проявления, при които по нов, оригинален начин се комбинират изразните форми в единство с вложения замисъл и се постига въздействие, като се трансформират някои известни способи или пък се създават нови, не-

прекъснато се търси подходяща образна структура.

*

Съзнателното целенасочено конструиране на художествената реч намира определен израз и във връзка с необходимостта да се постигне хармонично звучене, да се подберат такива изразни елементи, които имат богати фонетични нюанси (в унисон с предаваното настроение) и чрез които се постига характерна музикалност, наподобяваща мелодичността в музиката. Така думите се съчетават не само с оглед на техния смисъл, но и с оглед на чисто външното им изграждане - като последователност и съвкупност от гласни и съгласни звукове. Чрез умелия подбор се подсилва въздействието на образността и емоционалността. В пълноценно осъществяваната музикалност има известен "смисъл", някакви насочвания, напомняне, внушаване, особено интонационно акцентиране - както и в истинските музикални произведения без текст. Музикалността на художествената реч се проявява най-определено в лириката, където тя е тясно свързана с ритмичната и стихотворната структура. Там най-определено се наблюдава близост с музиката. Но елементи на музикалност се забелязват и в текста на нестихотворните изграждания. Например: "Като заваля дъжд, та цяла неделя! Тихо, кротко, ден и нощ. Вали, вали, вали - напои хубаво майката земя, па духна тих ветрец, очисти небето и пекна топло есенно слънце. Засъхнаха нивята. Оправи се време - само за ран" (Елин Пелин). В епическите произведения музикалното зграждане се наблюдава най-вече там, където се описва природата или човешките преживявания. То е свързано не само с фонетични особености, но и с особености на интонацията и ритмиката, която произтича от интонационните гру-

пи и тласъци, от комбинирането на думи с различна дължина, от използването на паузи и пр.

Доколкото в художествената реч има близост с музиката, фонетичното изграждане не може да се свързва само с формата на литературната творба, в него има и елементи на "съдържание". Музикалността, ако е уместна, подсилва емоционално-смисловото начало, образността, поетичната атмосфера. Затова дори и най-вълнуващото произведение, преведено пълноценно на чужд език, губи не само от музикалността си, но и от художествената си същност, от емоционално-идейната си значимост. Звуковете в музиката, организирани в една цялост, не са само форма, те са носители и на един особен свят, на една душевност, на елементи от нея, на човешко виждане дори и когато няма никакъв литературен текст. В музикалните творби освен звуковете няма нищо друго, което непосредствено, конкретно да изразява същността. Между звуковете в музиката и езика в литературата има известни сходни особености, има аналогия - те са първоелементи, основни строителни материали на тези изкуства. Както художественият език не е само форма, така и звуковете в музиката не са само форма. Тъй както езикът притежава някои музикални особености, характерни за звуковете в музиката, така и те пък от своя страна са особен вид "език", с който се предават не само настроения, преживявания, трепети, импулси, но и някои мисли - макар и твърде общо изразени и подчинени на определена емоционална гама.

Има едно погрешно схващане за музикалността. Негласно се счита, че тя е присъща само на песенната поезия, свързана е с тихи, нашепващи полутонове, с интимни внушения. Всъщност понятието е много по-широко. Музикалност безспорно имат и хубавите революционни творби. Това означава, че пое-

тът или писателят е намерил такава звуково-интонационна изразителност, която е в единство, която е в съответствие с чувствата, мислите и образите. Музикалността в литературната творба, от една страна, се постига чрез фонетичните особености на езика, чрез организирането на думи с особено звучене при комбинирането им и, от друга страна - чрез ред технически способи, проявяващи се най-определено в стихотворната реч: интонация, ритмична стъпка, рими, строфи, размер, паузи, ударения и др. Тези отделни елементи в творбата са неделими не само помежду си, но в положителните примери те са в тясна, те са в дълбока връзка с предадения конкретен смисъл, с образите, идеите, размислите, настроенията.

Особено внимание заслужават тези фонетични особености на творбите, при които се предават слухови представи. В подобни случаи конструирането на думи води до едни или други звукоподражателни елементи. При специални творчески задачи се използува <u>звукоподражание</u> като по-цялостен способ. Писателите (най-често поетите) подбират думи, в които има звукоподражателен елемент, комбинират ги с други думи, съдържащи подобни гласни и съгласни, съставят и нелогични изразни форми (срички без смисъл или части от други думи). Например:

- 'Трак-чук, жан-жин, трака-чука!
....
- Жжин! чука-трака...

....
- Там-сам! Зън-вън... бива-бива...
Кали-Кали-Калиопа

....
- Зън-вън, трак-мрак!

(П.К.Яворов)

В началото на поемата "Калиопа", откъдето е цитатът има и изразни съчетания с логично и ясно изразен смисъл, които също така са звукоподражателни:

И духалото се пука:
дъха, пъха и приглася.

Подобни пасажи с определено изявено звукоподражание се срещат сравнително рядко. По-често са обаче случаите, при които има отделни звукоподражателни елементи.

С помощта на фонетични елементи се подпомага и експресивността при обрисуване на картини, при предаване на зрителни представи. Често при описване на природата специално подбраните звукове подсилват зрителното впечатление и емоционалността.

В тези случаи се използуват ред фонетични способи, от които по-главните са следните:

Алитерация - натрупване на еднакви или сходни съгласни в унисон с изразяваното настроение и съдържателността. Например: "В студените бездни слезни", "Под тежките му стъпки каменния град/ изтръпва и намръщен се събужда", "Връхлетя като вихър безчисленний враг/ над Парижката бурна комуна" (Хр.Смирненски).

Подобни примери се наблюдават и в нестихотворната реч. Ето някои примери от Елин Пелин, предимно с подбор на сонорни съгласни: "Славка, облечена цяла в бяло, забулена с тънък и дълъг воал...", "Нейният жален глас обиколи цялото село", "Треперливият й отглас се люлееше над полето на тихи вълни, трогателно и тъжно", " Лицето й пламна, унесено се полусклопиха босилковите й клепки, завълнуваха се облите й гърди".

Особено важно значение за фонетичното изграждане имат тези съгласни, които са в срички под ударение.

<u>Асонанс</u> - струпване на еднакви или сходни гласни в унисон с изразяваното настроение и рисуваната картина. Например "Криволи покрай гората необъхтана пътека...", "Докле е младост, леко път се ходи...", "С шъпота наплахи листи, шъпот сладък и тъжовен", "И запрети им ти на мъртвеците живи...", "Унесен, той захвърленото свое творение отново залови...", "В нестройний строй на тоя химън горд..." (Пенчо П.Славейков). В повечето случаи тези асонанси са съчетани и с алитерации.

В използуването на алитерацията и асонанса се проявяват разнообразни възможности. Особено нашите поети символисти, които обръщат много голямо внимание на музикалността, си служат с различни похвати в това отношение. Например има ред случаи, при които се употребява <u>звукова анафора</u> - всички основни думи в един стих започват с един и същи звук: "Лунния лик да лови", "И ще паднат първи победени", "Към нови непознати небосводи", "На слънцето стрелите светозарни", "Предвечната си приказка повтарят" (Н.Лилиев). В някои случаи се повтарят звукови съчетания в началото на последователните думи. Например у Смирненски: "Разбивай, разлюшквай, руши,/ разкъртвай...".

Особено характерни са звуковите повторения в наколко стиха,при които наблюдаваме симетрично разположение, някаква закономерност. Наблюдава се звукова анафора с еднакво започване на два или повече последователни стиха. Например: "Запях самодивската песен/ за скитник с луната венчан", "Незнайност завлича/ на злобни виденья...", "Неземната хубост/ на чиста любов", "Не търся в мойте песни/ лъжовната утеха/, ни сляпото упорство/ на паднал властелин...", "Не чувам горско шумолене/ ни приласкаваща вълна./ Русалките не бдят над мене, /над мен не плачат нощ-

ни сови,/ ни тъжно-бялата луна...", "Защо ли полунощ не звънне?/ Зова аз сенките сурови..." (Теодор Траянов).

Има и ред примери на звукова епифора - завършващите думи в последователни стихове започват с една и съща съгласна или с еднакво звуково съчетание: "На сатанинско провидение/ те носят белега проклет...", "Напразно търсят състрадание/ за свойто странно същество", "Разпускай ветрила, отплувай,/ чело за гръм грядущ открил...", "Под удара на млада кръв/ и с демона си път кръстосал...", " И потръби, че всяка правда/ е от божествен произход...", "И възвещал в нетленно слово/ на времето завета скрит..." (Т.Траянов).

Наблюдават се примери на звукова епанафора - повтарят се началните звукове на последната дума от първия стих и първата от втория стих: "Душата ми заспива в скута на нощта:/ недейте я разбужда", "При мене, тук, в самотност неприветна./ Надире не поглеждай с тъмните слова...", "Ела при мен. Ела у мен. Кажи ми,/ къде не беше ти, къде не бях ...", "Че няма дух и няма вещ/ вън от гърдите мои - пещ...", "Сред задух нетърпим/ небето в твоя поглед...","В копнение за мир небесен,/ ний двама тук ще изгорим..." (П.К.Яворов).

Наблюдават се и случаи на звукова анепифора - повтарят се началните звукове на първата дума от първия стих и на последната от втория стих: "Своя безприютен син/ приюти, о майко свята", "Бъди ми ти отдих и радост/ в неволи и черни беди..." (Николай Лилиев). И други примери: "Някой неволно прочете/ кобна молитва над нас", "Сред развеяните пари/ бликна бяла светлина", "Светло утро ветвите прегърна/, древен бог зашепна словеса...", "Сред сочната трева на моите двори/ люлее се излеко нацъфтяла слива", "Свободен дух свободен химн запея/ из бездните на своята самота..."

(Христо Ясенов).

При тези примери, както и при ред други, наблюдаваме сложно комбиниране на похвати - едновременно има и алитерация, и асонанси в разнообразни позиции, съчетани със синтактични повторения, с рими и др. При едни или други случаи във връзка със смисъла се употребяват интересни и разнообразни комбинации от съгласни и гласни - предни, средни и задни, незакръглени и закръглени гласни, преградни, проходни и преградно-проходни и пр.съгласни.

Интересна е така наречената "кинетична инструментовка"(по термина на Георгий Шенгели) - при нея подборът на съгласните и гласните в цялостната осмисленост на една фразеологична единица дава представа за движение, изменение, развитие. Не ще и съмнение, че и тук фонетичните особености са обусловени от конкретното смислово съдържание, вън от което те биха довели до празна игра на звукове. В тази насока освен някои от приведените вече примери интерес представлява например следният цитат от Хр. Смирненски: "Блесне, стихне, сетне светне в пламъците многоцветни/ и развее, разпилее пара, пепел, гръм и дим...", "Рухват тежки колонади и възпламналите сгради/ стенат, съскат и разпръскват многохилядни искри;/ вред тъмата се сгъстява, каменен дъжд загърмява/ и вулкана със закана блясва, трясва и гори."

При подреждането на думите в осмислени изрази и изречения необходимо е да се постигне съотносително уравновесяване между употребените съгласни и гласни. Утежнен е такъв текст, в който има много съгласни, а малко гласни, в който се употребяват много едносрични думи. При произнасяне на подобен текст се явяват трудности. В изграждането на словосъчетанията наблюдаваме интересни явления при групирането на няколко гласни една до друга (зев).

В редица случаи това е нежелателно и неблагоприятно за звучността явление - особено когато се натрупват повече гласни една до друга (например: "отишла е и я е изяла"). Но в поезията има примери, при които подобни съчетания на гласни облекчават и освежават изразността, не са в противоречие с благозвучието. Например: "За чорбаджии и турци" (Хр.Ботев). Също и "чорбаджии-изедници".

При фонетичното изграждане на художествената реч значение имат и изпускванията и прибавянията на някои звукове. Особено при стихотворната реч наблюдаваме случаи на елизия - съкращаване на думите, отстраняване на звукове. В поезията на Ботев има такива примери: "Кат мъжа ти не съм стар...", "Ил мъжът ти, или аз", "Аз веч нямам мило, драго ...". У Пенчо Славейков: "Или е трепет то на ощ незнайни ...". У Яворов: "Далеч, де никой не отива". Изпуснатите гласни са без ударение. Наблюдава се и синкопа - изпускане на неударена гласна от строежа на определена дума. Например: "Чело подье и през прозорца стрелна", "В страданьето е негова живот", "Ти на съдбата няма що да робщеш" (Пенчо Славейков), "На к'ъвто иска занаят" (Христо Ботев). Тези фонетични промени са във връзка с необходимостта от спазване на стихотворно-технически регламент. По същите причини се използува в по-редки случаи и епентеза - вмъкване между две съгласни на гласна: "В нестройний строй на твоя химън горд..." (Пенчо Славейков), а също и удължаване на думите: "И само в него ази ще намеря".. (Пенчо Славейков).

Фонетичните способи са пълноценни, когато се използуват във връзка със съдържанието и емоционално-мисловната целенасоченост. Те могат да се превърнат във формалистична игра, когато станат самоцел, както е напри-

мер в практиката на много символисти. Символизмът като литературно направление се утвърждава със специално внимание към музикалността в литературното творчество. Първите теории в това отношение са много крайни – те водят до съществено отдалечаване от смисъла, дори до почти пълно прекъсване на връзката с жизненото. Френският поет Пол Верлен в "Поетическо изкуство" издига нова естетическа система, при която основно значение има музикалното изграждане на стиха, съчетанията на звуковете, които без посредството на смисъла трябва да се насочват към непостижими за ума блянове и емоционални нюанси. За тази цел според него не е нужна дори рима, достатъчни са асонансите, характерни за народните песни. Думата-образ трябва според Верлен да се разложи – тя има смисъл като музикален тон, а поредицата от думи трябва да дава представа за едно музикално протичане без определеност в съдържателно отношение. Верлен пише "Романси без думи", в които дава израз на субективно-емоционални намеци, пориви, импулси, напомнящи песни без текст... Символите са много неясни и неопределени. Разбира се, тези крайни теории са основа за експерименти с ограничено значение, обаче у всички символисти се проявява съзнателен стремеж за блестящо музикално оформяне, което е уместно, когато не се абсолютизира и не води до пълно доминиране над съдържателните елементи – макар че в образната система на символистите почти винаги акцентът е към фонетично-формалните особености.

Много и разнообразни форми и способи се използуват художествената реч. Те не бива да се превръщат в еднотипна схема, в абсолют, в шаблон. Всеки творец влага нещо ново в изграждането на речта съобразно своя личен творчески почерк и конкретните си замисли. В разнообразието е най-

голямото достойнство на езика и на всяка литература изобщо.

СТИХОСЛОЖЕНИЕ

При обикновения говор думите най-често не се подреждат от гледище на благозвучието, а само с оглед на изразения смисъл. Така е в повечето случаи и при научната реч. При художествената реч се забелязват характерни закономерности с цел да се предаде по-вълнуващо и интересно мисълта и същевременно да се постигне външна красота на фразата. Тук има специално изграждане. При сполучливите произведения външната красота не е самоцелно ефектна, тя е във връзка със съдържанието и образността. Постигнатото в звуково отношение не се отделя като нещо по-особено, не се налага само по себе си, а е допълнение към цялото – слива се с него, става негова същност. При обикновено четене то почти не се забелязва. В художествената реч, дори и в нестихотворната, има уравновесяване на синтактичните цялости, обособени в паузи, с особена интонация в една или друга степен е постигната ритмичност. При обикновения говор няма никаква система в подреждането на сричките, не се обръща внимание на характера им, на броя им. При стихотворното изграждане обаче забелязваме системно редуване на различни по характер срички, обединени в цялостен смисъл и имащи специфично звучене. Лаконичността и експресивността на образите в лирическите и лироепическите творби до голяма степен е във връзка с особената ритмична система, с организираната по особени закони художествена реч. Отделните способи, на ритмичната организация или на строфиката стават закономерно явление само когато разкриват определено логическо съдържание. Случайната поредица се заменя със сложна организация, в която има ударения върху някои срички, а също и върху

по-големи цялости - върху думите и фразите. Разделянето на строфи и стихове, римуването, синтактичното изграждане, интонацията са важни не само от гледище на благозвучието, но и за самото изграждане на образите, за смисъла на творбата, за емоционалното състояние, което е изразено.

Ритмично-строфичното оформяне се определя от съдържанието и емоционалното отношение, но то има и относителна самостоятелност. Ако си представим, че определено произведение би могло да бъде написано в друг размер и друга стофика, не бихме могли да предполагаме, че и смисълът ще бъде напълно същият; очевидно поетът ще бъде насочен към някои други асоциации, към други образи. Поради лаконичността и синтезираността на образите в лириката понякога и най-малки промени на думи и изрази оказват влияние върху подтекста, насочват към ново мисловно-емоционално обагряне, ново преносно значение. В такъв случай различието би било по-голямо, ако е по-съществена и разликата в ритмичната организация. Не бива обаче да се прави извод, че в изграждането на творбата поетът се ръководи само или главно от изискванията на стихотворната форма, която е подбрал или на която случайно е попаднал. Най-често той има замисъл, постепенно оформящ се, който едновременно търси свое най-подходящо звучене и организиране в езиково-ритмично-строфична реч (като казваме строфична реч, имаме пред вид и тези примери, при които отделни строфи не са изградени - и тогава също така са оформени стихотворни цялости, свързани с общ смисъл и емоционалност). Но не бива да се счита, че всяко стихотворение има веднаж завинаги определена ритмично-строфична система, която е в пълна зависимост от съдържанието. Често подборът на стихотворно-техническата форма е случаен, понякога той може да се дължи на литературно влияние или навик. Би могло обаче в редица случаи

да се допусне като възможност творбата да възникне в друга стихотворно-техническа организация със съответствие между мисловно-емоционалното съдържание (вече до известна степен променено) и външния облик (също променен).

В "Евгений Онегин" Пушкин прави аналогията: пламък и лед, стих и проза... Очевидно в случая контрастното положение е хиперболизирано; при това навярно поетът няма пред вид само епичното изложение, а всяка проза изобщо. Но несъмнено е, че акцентирането на преживяванията в лириката създава специфична образна съдържателност, различаваща се от повествователното изложение, в което се описват и предават събития, действия, последователни случки. Тези особености на лирическата творба определят и кондензираността на стихотворната структура,в която има специално системно конструиране със съразмерност на изразните форми и с мелодика, изграждаща се върху особености на ударението или на сричките. Спонтанният изблик при лириката насочва към експресивност и лаконичност на изграждането, към изразно оформяне, което е близко до песенността. Оттам и специалното условно изграждане, характерно за лириката още от най-стари времена и възникнало в неразривна връзка с музиката.

Тази пряка връзка с песенното начало предопределя и някои особености на структурата. В основата на стихотворния текст винаги има ритъм, аналогичен на такта в музиката (но не идентичен). Ритъмът се гради върху съотносителна съразмерност на изразни форми; той е в единство с емоционалния поток, както и с интонацията. При най-типичните форми на стихосложение в основата му има ритмическа стъпка като главен негов определител. Следи от подобна ритмическа единица в една или друга степен наблюдаваме при повечето стихосложения. Но несъмнено стъпката не изчерпва същността на

ритъма, който има и допълнителни определители и е неотделим от тях (или поне някои от тях): интонация, размер, пауза, анжанман[1], клаузула, фонетични особености, рима, строфа и др.

Отделните страни на стихотворната структура намират конкретно осъществяване в разнообразни езикови форми - в зависимост от смисъла и целенасочеността на всяка отделна творба. Затова неправилна е тезата, поддържана от мнозина автори, според която всяка ритмична стъпка е свързана с определен вид настроения. Изследователите, които се занимават с този проблем, в зависимост от субективните си впечатления различно определят тази "възможност" на ритмическите стъпки - и това всъщност е най-доброто опровержение на тезата. Някои определители на стиха не са без значение - например краткостта и дължината са свързани с неговата игривост, плавност или провлаченост, но абсолютни правила не може да се въведат. В своята "Естетика" Хегел намира, че "ямбът... бързо се движи напред и особено подхожда за драматически диалог; анапестът означава съответствуващ такт на бодра тържествена бързина" и пр.[2]. Достатъчно е да си представим

---

[1] Анжанман - означава пренос, преминаване; мисълта не завършва поне относително до края на стиха, а преминава в следващия; стихът се накъсва; при най-типичните случаи на анжанман изречението или изразът започва приблизително от средата на единия стих и завършва преди края на втория стих. Този термин често се транскрибира със съчетанието "анжамбман", което считам за неподходящо, тъй като само графично, а не и звуково е близко до съответната френска дума - освен това е и трудно за произнасяне, звучи непривично за езика ни.

Ето пример на анжанман:

"Къде ми си тръгнал? Сега ли е доба
за път?" - Тя му шепне едвам...

(Кирил Христов)

[2] Г е г е л, Сочинения, т.XIV,М,1958,АН,с.210.

в какви разнообразни случаи използува Пушкин ямба и в "Евгений Онегин", и другаде - и за бърза тоналност, и за елегични настроения, и за драматизъм, и за спокойно лироепично изложение, и за бавно протичане, за да разберем произволния характер на подобни категорични и абстрактно изразени формулировки. В тоя случай интонацията зависи преди всичко от думите, от смисъла, от чувството; зависи също така и от ритъма, чийто облик е много по-сложен в сравнение с ритмическата стъпка. Най-важният определител в подобни примери е специфичното, неповторимо за всеки отделен случай съчетание на едни или други елементи.

В развитието на литературата се наблюдават различни форми на стихотворно изграждане. Различията са резултат на разнообразни културни насоки, търсения и предпочитания през една или друга епоха; те са свързани и с характерните особености на един или друг език. Исторически утвърдените норми на определена езикова система оказват влияние за постепенно оформяне и на ритмично-строфична система, която се явява в различни вариации и не остава една и съща, а се видоизменя и обогатява. Тя зависи и от индивидуалния стил на един или друг творец, от творческия му метод, от отношението му към фолклора и националните традиции, от влиянията, които е изпитвал, от новаторския му подстъп. Системите на стихотворното изграждане са много и разнообразни (с ред преливащи се варианти), но няколко от тях са се очертали като основни. Това са: метрическо стихосложение, силабическо стихосложение, силаботоническо стихосложение, тоническо стихосложение, свободно (интонационно) стихосложение. Ще разгледаме някои от характерните им особености..

МЕТРИЧЕСКО СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Нарича се още антично, защото в класическия си завършен вид се проявява в античната поезия - от VIII в. преди н.е. се оформя в древна Гърция, а през III в. преди н.е. се утвърждава и в римската поезия. Системата на това стихосложение е във връзка с особеностите на старогръцки и латински език, където има дълги и кратки срички, върху основата на които се изгражда ритъмът. Стихосложението е количествено - правилно, съразмерно се редуват дълги и кратки срички и значения има времето, за което се произнася една кратка сричка, означавано като <u>мора.</u> Дългите срички са се произнасяли приблизително за две мори. Стихотворният текст при формирането на метрическото стихосложение е бил неотделим от мелодията. Поради възможността да се комбинират дълги и кратки срички са се очертавали много ритмични стъпки и размери. В метрическото стихосложение основно значение са имали ритмичните стъпки, които съществуват и в силабо-тоническото стихосложение, където обаче дългата сричка се замества с ударена, а кратката - с неударена. Ето някои от най-употребяваните стъпки:

хорей (трохей) - ◡
ямб ◡ —
дактил — ◡ ◡
амфибрахий ◡ — ◡
анапест ◡ ◡ —
бакхий ◡ — —
антибакхий — — ◡
амфимакър — ◡ —
йоник възходящ ◡ ◡ — —
йоник низходящ — — ◡ ◡
спондей — —
пирихий ◡ ◡

Ударението в старогръцки език е музикално - при ударената сричка гласът се повишава, а не се засилва. То не

оказва влияние за ритмичната система. Поради това ние днес не можем да възпроизвеждаме истинското звучене на метрическото стихосложение. Рими не са употребявани.

Използувани са различни размери, от които важно значение има <u>хекзаметърът</u>, който наблюдаваме в "Илиада" и "Одисея" на Омир. Този размер е шестостъпен дактил с цезура след третата или четвъртата стъпка. Дактилните стъпки могат да се заменят със спондей (дълга сричка вместо двете кратки):

— ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ || — ◡◡ — ◡◡ — —

Съществено значение е имал и <u>пентаметърът</u>, който прилича на хекзаметъра, но третата и шестата му стъпки имат само една дълга сричка:

— ◡◡ — ◡◡ — || — ◡◡ — ◡◡ —

При така наречения <u>елегичен дистих</u> се употребявали хекзаметър и пентаметър, редувани в двойки.

СИЛАБИЧЕСКО СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Названието на това стихосложение произлиза от гръцката дума "силабе" (сричка). Основният показател за ритъма е броят на сричките в отделните стихове, който е съразмерно или напълно еднакъв (<u>изосилабизъм</u>). Силабическото стихосложение типично се проявява в езици, които имат постоянно ударение като френски и полски. То има и допълнителни определители: цезурата - пауза в средата на стиха, постоянно явяваща се след определена сричка - е един от тях, срещан в почти всички случаи. В ранното развитие на това стихосложение ударението не е играело никаква роля, но по-късно се стига до <u>акцентова константа</u> - ударение на определена крайна сричка в стиха (във френското стихосложение на последната сричка, а в полското - на предпоследната, каквото ударение

има и в отделните думи на тези езици).Значение имат също така краестишните паузи, фонетичните особености при комбиниране на думите, така наречената елизия (сливане на думи с изпускане на "нямо е" във френски език), римите и др.

У нас поради облика на ударението, което е подвижно и свободно, силабическото стихосложение не се утвърждава като типично и не намира голямо разпространение. Някои сходни особености има стихосложението на фолклора, което обаче възниква във връзка с мелодия. Силабическо стихосложение наблюдаваме в поезията на нашите първи стихотворци, както и в поетичните творби на Ботев, в "Епопея на забравените" на Вазов и др.

СИЛАБО-ТОНИЧЕСКО СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Това е най-разпространеното стихосложение. В нашата поезия то е преобладаващо - почти цялата ни класическа лирика е написана на него; в съвременното лирично творчество също така се изпозува твърде много.

Основните му характерни особености са следните: броят на сричките в отделните стихове е съразмерно еднакъв и правилно се редуват срички с ударение и срички без ударение. В това отношение силабо-тоническото стихосложение е аналогично на метрическото, без обаче да е количествено. Поради тази външна прилика силабо-тоническото стихосложение използува и терминологията на древно-гръцкото стихосложение. При съчетаването на срички с ударение и без ударение се групират ритмически стъпки, които биват двусрични и трисрични. Особено при двусричните размери често има отклонения от основната ритмична схема, тъй като в езика ударените срички са по-малко от неударените. Частичните отклонения обаче не пречат на цялостната ритмичност.

Ритмическите стъпки не изчерпват същността на ритъма, който е много по-сложно явление. За него от значение е метриката - дължината на стиха, със съчетание на по-дълги или по-кратки думи, интонациите, римите, които са твърде характерни за силаботоническото стихосложение, паузите и др.

Двусричните и трисричните размери съществено се различават помежду си - това се чувствува определено при скандиране - четене на стиховете с подчертаване на ударението, сливане на думите в изразни цялости, съобразно с паузите и интонацията и напевно, без оглед на художествената изразителност. Скандирането е необходимо за упражнения при изучаване на стихосложението. При създаването на лирически творби поетите най-често скандират (мислено), за да спазят определени ритмични особености (и затова по-късно и при рецитиране проявяват подобна склонност). Двусричните размери се различават помежду си само по така наречената анакруза - началото на стиха с неударени срички до ударената (в случая при ямба - една неударена сричка). Също и трисричните размери се различават по този признак.

Поради отклоненията в ритмичната схема при двусричните размери добре е при изучаване да се започва с трисричните размери, които са много по-лесни и поддаващи се на точно категоризиране. Основен за трисричните размери е дактилът. Например:

Конници, конници, конници, кървави конници,
моя родино, и пламнало родно небе.
де е народа и де е земята бунтовница,
де сме, о мое печално и равно поле?

(Н.Фурнаджиев)

В стихотворението на Фурнаджиев има петостъпен дактил - особено ясно очертан в първия стих, където се повтарят еднакви думи, всяка от които съвпада с ритмическата стъпка. Освен този размер може да има двустъпен, тристъпен, четиристъпен, шестостъпен - в редки случаи и с повече стъпки - дактил. Ритъмът на дактила, както и на трисричните стъпки изобщо, има общи черти с валсовия такт в музиката; той съществено се различава от ритъма на двусричните размери, който има сходни особености с маршовия такт. При скандиране тази разлика изпъква ясно и това подпомага анализирането на ритмичността. При силабо-тоническото стихосложение почти винаги (изключенията са малко) каквато е ритмичната стъпка в първия стих, такава е и във всички останали стихове. Също така и броят на сричките във всички строфи е съразмерно еднакъв - в стихотворението на Фурнаджиев еднакъв брой срички имат първият и третият стих, а също вторият и четвъртият. Клаузулата (окончанието) е различно; в първия и третия стих ударението пада на третата сричка от финала към средата, а във втория и четвъртия - на първата от финала към средата.

Характерна трисрична ритмическа стъпка е и амфибрахий. Например:

Надоле! Надоле! Надоле!
В студените бездни слезни,
където тела полуголи
се гърчат край черни стени.

(Хр.Смирненски)

В това стихотворение има тристъпен амфибрахий.

Сравнително по-рядко се използува ритмическа стъпка анапест, която не подхожда много за облика на нашия език: началото на всеки стих започва с две неударени срички и

ударението е на третата - поради това се явява необходимост да се въвеждат думи с ударение на третата сричка или предлози и съюзи; това обаче не винаги е възможно и се вмъкват двусрични думи, които имат излишно ударение. При анапест случаите на отклонения от ритмичната схема в началото на стиховете са много чести. Например:

Призова ли дни светло смирени,
гръмват бури над тъмно море,
а подиря ли буря - край мене
всеки вопъл и ропот замре.

(Димчо Дебелянов)

Анапестът тук е тристъпен. В първия стих има едно свръхсхемно ударение (излишно според установената ритмична схема) над думата "дни"; вторият стих също започва с излишно ударение, също и четвъртият. Тези допълнителни ударения обаче не пречат на ритмичността, а дори разнообразяват и обогатяват стиха в музикално отношение.

Двусричните размери са най-често употребявани. Ето примери за хорей:

Ясна, звездна нощ прогони
есенний намръщен ден.
През оголените клони
свети лунний лик студен.

(К.Христов)

Третата сричка на втория стих би трябвало да има ударение, а няма - тя е облекчена. Също - първата и петата сричка на третия стих. По подобие на древногръцката стъпка пирихий (◡ ◡) при случаите, когато в стиха има

облекчена сричка и се явяват две неударени срички една до друга, се говори за пирихий.

Ето и пример на ямб:

Небето е безумно синьо,
полето празнично звъни,
там моята душа ще мине
към неизвестни далнини.

(Н.Лилиев)

В тази строфа освен ред случаи на пирихий наблюдаваме и стъпка спондей - в началото на третия стих, където се явява едно излишно ударение и така се оформят две ударения едно до друго (\ \) по подобие на древногръцката стъпка спондей, която се състояла от две дълги срички. Сричката, която не би трябвало да има ударение, а има, се нарича утежнена; ударението е свръхсхемно. Случаите на пирихий и спондей затрудняват определянето на ритмическата стъпка при двусричните размери. В това отношение най-сигурно средство за анализиране е скандирането, чрез което се установява дали е двусричен или трисричен размерът, като се взема пред вид чувствителната разлика между ритмичността в единия и другия случай. Освен това може да се формулира и следното практическо правило при определяне на ударенията.

При трисричните размери между две ударения най-често има две неударени срички (с изключение на случаите, при които има облекчена сричка и тогава между две ударения има пет неударени срички).

При двусричните размери между две ударения най-често има една или три неударени срички (в редки случаи, при две облекчени срички - пет неударени срички).

При силабо-тоническото стихосложение понякога се срещат смесени стъпки. Например:

На платното невиждана гледка:
Виена, великия град,
с кабаретния смях на кокетка,
с безумния свой маскарад.

(Хр.Смирненски)

Тук се редуват анапест (в първия и третия стих) и амфибрахий (във втория и четвъртия стих). Същата съразмерност наблюдаваме в цялото стихотворение (асинартетизъм).

Частично нарушаване на стрикната и строга силаботоническа схема представлява стихът долник.[1] При него в определени случаи някои стихове се накъсват на части ("доли") и липсват една-две срички . Например:

И ония
          които с чудесни
и възторжени думи
                    възпя,
днес умират
          - със песни -
ала ти...
          не си между тях

(Вес.Андреев)

Нарушаването е именно в четвъртия стих - там, където има многоточие; в случая липсата на една неударена сричка създава накъсаност, подсилва недоизказаността. Стихът долник е преход към тоническото стихосложение.

---

[1] Терминът "долник", въведен от В.Брюсов, е твърде условен и се тълкува различно.

ТОНИЧЕСКО СТИХОСЛОЖЕНИЕ

При това стихосложение отделните стихове имат еднакъв или приблизително еднакъв брой ударения. Образуват се изразни цялости с общ интонационен тласък, разделени от вътрешностихови паузи. При тоническото стихосложение броят на неударените срички, общо взето, не се взема под внимание – но, разбира се, в това отношение не може да се стигне до пълен произвол. В някои случаи несистемността в употребата на неударени срички е частична, състои се само от няколко долника. По тези особености тоническото стихосложение се различава от силабо-тоническото, с което има близки черти.

В личното творчество типичен пример на тоническо стихосложение наблюдаваме в ред творби на В.В.Маяковски (макар че в цялостното му творчество има и особености, които са различни и по-сложни). В неговата поезия, както и при други поети, интонационните тласъци, са разграничени и подчертани със стъпаловидно изграждане. В нашата съвременна поезия има някои примери, при които наблюдаваме частично особеностите на тоническото стихосложение, най-вече в творчеството на Пеньо Пенев. Например:

И тру̀дно ще бъ̀де
          срѐщу прѝстъпа вра̀жи
да па̀днеш в бо̀й
          за̀ комунѝзма, налѝ?
Но мно̀го по-тру̀дно е
          и мно̀го по-ва̀жно –
За нѐго
     днѐс
          да се живѐй
               и творѝ!

(П.Пенев)

Във всеки стих на това стихотворение има по четири основни ударения (в третия стих и допълнително при сравнителната степен). Очертава се ритмична стъпка (трисрична), която се явява в различни варианти, повече или по-малко свободно оформена. В първия стих започва като амфибрахий, след паузата и стъпаловидното начупване на стиха се преобразява в анапест. Във втория стих първата част е в ямб, втората започва с три неударени срички и след това трисрична стъпка. В третия стих всяка от двете части поотделно е издържана в амфибрахий - при стъпаловидното начупване обаче има една неударена сричка повече. Четвъртият стих е оформен най-свободно - начупен на четири части; първата и втората част са в ямб, третата и четвъртата са оформени с три неударени срички и трисрична стъпка. Виждаме, че строга системност няма, но все пак това не е свободно стихосложение, тъй като стиховете са приблизително еднакви, съчетани в строфа с рими, а освен това в останалите стихове на стихотворението се очертава твърде определено (макар и с ред нарушавания) ритмична стъпка амфибрахий.

Строфичността и римуването при тоническото стихосложение преобладават, но има и случаи, когато липсват, докато при свободното стихосложение е обратно. Между тези два вида стихосложение има ред преливащи се форми, още повече че свободното стихосложение се явява в различни реализации.

СВОБОДНО СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Все още под свободно стихосложение всъщност се разбират различни типове на стихотворно изграждане, често доста далечни един от друг, обединени само с този признак, че не спадат към някое от съществувалите в класическата поезия стихосложения и че се отклоняват от традицията с нару-

шаване на строгите правила. При едни проявления на това стихосложение наблюдаваме близост със силабо-тоническото стихосложение, при други - както вече посочихме - с тоническото. При свободното стихосложение се използуват често особености, които са характерни за изграждането при другите стихосложения - рими, звукови повторения, интонационно-акцентни групи, дори и ритмични стъпки или елементи от тях. У различни автори се проявяват различни форми на съотносително комбиниране. Наблюдават се и такива форми, при които напълно се ликвидира със силабо-тоническата метрика и ритъмът се гради само върху интонацията, фонетичните особености и паузите. Но и в тези случаи обикновено има остатъци от ритмични стъпки, несистемно употребявани, или пък своеобразни модификации на акцентните съотношения. Така е например в някои пасажи на поемата "Септември" от Гео Милев, която е написана в свободно стихосложение. Поемата започва със стихове, които са издържани в трисрични ритмични стъпки, свободно комбинирани и с различна дължина на стиховете. Там, където има изреждане, също се долавя определена стъпка. Има и рими, но те свободно се преплитат - на места през няколко стиха, другаде - при две съседни думи. В тези случаи проличава как изграждането се ръководи не от точни правила, а от усета на поета за музикалност. В стиховете, които са оформени с повече думи, почти навсякъде има някаква ритмична стъпка. В някои случаи дори Гео Милев употребява съкратени форми, за да спази ритмичната стъпка.

Попа стоеше огромен,
изправен в целий си ръст...

Свободното - тук е в употребата на различни стъпки, различни дължини на стиховете, преплетено римуване. Понякога в отделен стих се оформя само едносричен и еднозвуков съюз

"и". В поемата има и стихове, които нямат точна ритмическа стъпка:

Смъртни писъци в прерязано гърло задавени.

....

Пиедестал
на реда и тишината
в страната...

В тези случаи липсата на ритмическа стъпка е свързана с особени акцентирания на определени думи и с насичане на стиха подобно на стъпаловидното изграждане (каквото също се употребява в отделни случаи). Тези стихове също са музикални, ритмични, богати звуково. В тях се употребяват (спорадично) пеони - четирисрични стъпки с една ударена сричка и три неударени в различни комбинации ("писъци в прерязано ...", "пиедестал", "и тишината"). Значение имат за стихотворното изграждане и богатите алитерации и асонанси.

Класическото стихосложение се нарушава отдавна. Хайне например има ред стихотворения, написани твърде свободно. Така че неправилно е да се абсолютизира значението на свободния стих, като се счита, че той отговаря на ритъма на съвременността и на епохата. Днес е напълно уместна употребата на силабо-тоническото стихосложение, както и на свободното, стига да води до пълноценни художествени резултати. Някои автори не разбират, че тъй нареченото "свободно" или "интонационно" стихосложение всъщност съвсем не е произволно свободно, че и при него речта е организирана по особен начин, че в основата му има условни звукови закони. Не може да се приеме, че при него просто се предава мисълта в различните й нюанси. Подобно схващане представя твърде елементарно творческия процес и авторовата психична нагласа при работата върху свободния стих. То не взема пред вид

творческата активност, художественото конструиране и преобразяване, условността на ритмичната форма. При следване на изисквания и принципи за механично предаване на мисълта или на хрумванията лесно може да се стигне до свободна проза. Въпреки че метричните форми при това стихосложение не са строго определени, и тук има основни принципи на композиционно-ритмично построяване. При него в много по-значителна степен е необходим усет от страна на поета, за да се постигне музикалност, ритмичност, която не се основава на съразмерно редуване, а на съпоставяне между изразни цялости със своеобразно интонационно акцентуване. Тук играят роля и паузите между изразите и изреченията, възходящото или низходящото емоционално развитие.

Неправилно е също така да се счита, че при свободния стих има много голяма близост и в ред случаи идентичност с разговорната реч, пределна естественост. Ако се поддържа подобна теория, лесно може да се стигне до обикновена, може би само по-изтънчена проза. Всъщност свободното стихосложение не изисква единствено добра памет и стенографска техника, за да се записват мислите. У мнозина автори, които си служат с него, наблюдаваме твърде подчертана условност в изграждането на езиковите конструкции и образи. Свободното стихосложение е трудно за овладяване. При него е нужно дълбоко проникновение, богат емоционален заряд, голям усет за тониката и звуковите движения, за паузите. В поезията на Веселин Ханчев например виждаме много примери на майсторско изграждане чрез свободното стихосложение. В някои случаи постиженията в тази насока са неравни. Например стихотворението "Часът за посетители" е написано в свободен стих. Но наблюдават се и особености, които са характерни за класическия силабо-тонически стих. Стихът се основава на ритмичната стъпка ямб - тя се ниже в цялото

стихотворение последователно. Отделните стихове са накъсани според интонационно-емоционалните паузи и цялости. Новото в стихотворението е главно в свободното делене на стиховете с различна дължина. Не се употребяват рими. При това разделяне се получава несистемно нареждане на две ритмични стъпки - ямб и хорей. В много случаи това изграждане е уместно и пълноценно. Но на места се стига до полупрозаични откъси - последователното подреждане в една само основна ритмична стъпка (като не се вземат под внимание преходите в отделните стихове) често създава монотонност. Не се отделят системно повтарящи се фразови цялости, няма акцентираност на съществените моменти. Липсват следклаузулни паузи, които биха ограничили стиха като гранични стълбове. Има случаи, когато търсенията на Ханчев определено са се увенчали с успех. Например стихотворението "Парижкият дъжд, възпят от една шарманка" е ярък положителен пример на свободно стихосложение. Интонацията, основана на една човешки сдържана елегичност, намира правдиво претворяване в простите, като че ли нашепващи слова. В тях се чувствува особен, интересен ритъм, който без да е енергичен, съответствува на съдържателността. Тук основното е в напева, в мотива. Ритъмът напомня именно монотонния звън на шарманка - малко пораздрънкана и писклива, ала носеща настроение, навеждаща към размисли и елегични спомени.

Ясно е, че при свободното стихосложение, както и при другите стихосложения, употребявани в класическата поезия, има пълни възможности за оригинални търсения и проявления в стихотворната структура.

*

* *

Ритмичността, която е характерна за стихотворното изграждане, намира израз и в строфичната структура. Там също има повтаряне на еднакви части, съразмерност, пропорционалност, хармонична завършеност. Строфата е съчетание от няколко стиха, които са в смислова връзка помежду си и представляват относително завършена изразна цялост. Тя се проявява при различни стихосложения. Най-последователно се използува при силабо-тоническото стихосложение. Между отделните строфи има по-значителни паузи, които напомнят антрактите в драматичното изграждане; чрез тях се обособяват различни мисловни единици, утвърждават се характерни образи.

Строфите биват различни видове - те може да обединяват от два до шестнадесет стиха. В творчеството на големите поети-класици наблюдаваме строфично разнообразие в зависимост от съдържанието, емоционалността, композицията, ритъма. С голямо майсторство П.К.Яворов си случи с различни строфи. Освен четиристишия той оформя и други стихови групи: в "Павлета делия..." - двустишие, в "Край морето" - тристишие, в "Песента на човека" - петостишие, в "Дохожда час" - шестостишие, в "Недей се връща" - седмостишие, в "Посвещение" - осмостишие, в "Самота" се редуват деветостишна и десетостишна строфа, в "Маска" - десетостишие, във "В часа на синята мъгла" - дванадесетостишие, в "Сафо" - шестнадесетостишие. На всяка различна емоционално-образна същност - различна строфика, различна метрика. В много случаи поетът използува специални метрично-строфични форми (например в "Две хубави очи").

Двустишието е познато още в древногръцката поезия, където се употребява елегичният дистих (състоящ се от хекзаметър и пентаметър).

Разпространен е и терцетът - строфа от три стиха с различно римуване - най-често и трите стиха имат една рима. Терцината (на която е написана "Божествена комедия" на Данте) е особен тип тристишна строфа с верижно римуване - вторият стих от всяка строфа се римува с първия и третия на следващата строфа (аба бвб вгв). Четиристишието (катрен) се използува най-много; римуването е различно: съседно, кръстосано, обхванато. В миналото са били употребявани много шестостишието (секстина) и осмостишието (октава). При октавата често има специално римуване, като първите шест стиха се римуват кръстосано с тройна рима, последните два стиха - съседно (абабабвв). Особен вид осмостишие е триолетът при който се употребяват само две рими: една в първия, третия, четвъртия, петия и седмия стих и друга във втория, шестия и осмия (абааабаб). Деветостишието (нона) е познато в различни варианти: "Чайлд Харолд" на Байрон е написана в Спенсерова строфа (абаббабаа).

Оригинална по изграждане е онегинската строфа, използувана от Пушкин в "Евгений Онегин" - тя се състои от четиринадесет стиха, първите три четиристишия (те не са отделни строфи) имат кръстосано (абаб), съседно (ввгг) и обхватно римуване (деед), а последните два стиха се римуват съседно с ударение на последната сричка (жж). Онегинската строфа има някои сходни особености със сонета - особена строфична форма, състояща се най-често от два катрена и два терцета (английският сонет, например у Шекспир, се състои от три катрена и едно двустишие).

В миналото е употребявана и формата станси - това са строфи от четири или осем стиха, всяка от които е по-самостоятелна в смислово отношение, изразява цялостна мисъл.

Стихотворна структура без ясно очертани строфи се арича астрофическа (често в подобни случаи обаче също има якакво разделяне на приблизително или напълно еднакви стиотворни групи).

Често вместо строфа се употребява терминът куплет, ойто у нас е твърде популярен. Този термин води началото и от френската поезия. Първоначалният му смисъл е от умата couple (двойка) - употребявал се е за двустишни строи в лирически песни, а след това е въведен в четиристишия. ерминът се употребява и за закачливи хумористични или воевилни стихотворения, изпълнявани като песни.

В стихотворната реч несъмнено римуването има съществео значение. Чрез него се подсилва музикалността, набляга е на характерни думи, които лесно се запомнят, завършекът а всеки стих достига високо напрежение, очертава се попределено краестишната пауза. Римата е съзвучно повторение на еднакви фонетични елементи в края на стиха (или о-рядко в средата на стиха). Умението на поетите да изграят стиха пълноценно проличава и в подбирането на римите, оито не бива да бъдат в противоречие със смисъла, не трябва да пречат на образността и мисловния поток.

Употребяват се различни рими, чрез което се подомага разнообразието на стиха. Разликата е преди всичко в ястото на ударението: рими, които завършват с ударение, е наричат мъжки (ширини-вълни); рими, на които предпоседната сричка е ударена - женски (озарени-уморени); освен ова има дактилична рима - с ударение на третата сричка г края към началото (изгубени-влюбени); в по-редки слуш се срещат хипердактилични рими - с ударение на четвърта и петата сричка от края към началото (изгубенитеиобените).

По разположение на строфата римите биват: съседни (чифтни), когато се римуват два последователни стиха, кръстосани - когато се римуват през един стих, и обхватни (пръстеновидни, опасващи) - когато се римуват първият с четвъртия стих и вторият с третия стих.

Пример на съседни рими:

Докле е младост, златно слънце грей,
сърцето златни блянове лелей.

(Пенчо Славейков)

Пример на кръстосани рими:

Аз умирам и светло се раждам -
разнолика, нестройна душа,
през деня неуморно изграждам,
през нощта без пощада руша.

(Димчо Дебелянов)

Пример на обхватни рими:

Трепнали край черните стени;
стъпките размерено кънтят,
и след мен невидими вървят
жалби за преминалите дни.

(Димчо Дебелянов)

По традиционните определения римите биват също точни и непълни (приблизителни). В цитираните стихове от Пенчо Славейков и Дебелянов римите са точни, както и у почти всички поети-класици, когато са се предявявали твърде строги изисквания в това отношение. Непълни рими има в съвременната поезия. Те също са художествено пълноценни, когато се използуват с умение и усет. Ето пример за такива рими: тема-време, проплаква-атака, пари-затрил, само-рамото, злосторен-хора, заквасен-ясна (от "Песен за човека" от Н. Вапцаров).

В много стихотворения се използуват <u>вътрешни</u> рими:

Бог знай вече де далече
в диви пущинаци,
зъл магесник прокобесник
имал бил конаци.

(П.К.Яворов)

Стихове без рими се наричат <u>бели</u>. Липсата на рими в преобладаващите случаи не означава художествена непълноценност. В белите стихове се обръща по-голямо внимание на фонетичните съчетания, които компенсират липсата на рими при постигане на музикалност.

Задача на поетите е да намерят звучни, изразителни и нови рими; за предпочитане е също така те да бъдат граматично разнородни. Шаблонните, еднообразни и лесни рими, при които се повтарят глаголни наставки или други окончания на еднакви граматични форми, не оказват положително въздействие, накърняват художествеността (например: играли-спали, небето-полето, цветята-гората). Оформянето на римите е свързано с богата проява на таланта - не е въпрос на механично решаване на кръстословици, на сръчно словесно комбиниране. При истински вдъхновената творческа работа се влага умение и дарба при изграждането на всеки отделен момент, на всеки съдържателен или технически компонент в литературното произведение.

ЛИТЕРАТУРЕН ЖАНР И ЛИТЕРАТУРНА КЛАСИФИКАЦИЯ

Огромното разнообразие на литературата не е произволно, нито е абсолютно. То е резултат на сложни взаимодействия и процеси, в основата на които има едни или други норми, утвърдени при продължителната човешка практика, при творческите търсения. Всяко литературно произве-

дение има своя неповторима постройка. Но безспорно е, че има редица произведения, при които забелязваме сходни белези, сходни елементи. Най-съществени изменения в структурата на творбите се наблюдават при преминаване от една епоха към друга.

Какво представлява литературният жанр най-общо. Терминът се употребява в различен смисъл. В литературоведческата и литературно-критическа практика на различни страни той е придобил различно значение, с различни отсенки и понякога странни модификации. С този термин често се означават стилови особености, творчески натюрел, специфични способи и дори цялостни насоки и раздели (срещат се например подобни означения: "Това е в неговия жанр", "литературната критика като жанр", "жанрът на киното" и пр.). Всички означения от този вид са ненаучни, те нямат никакво основание - нито що се отнася до етимологията на термина, нито от гледище на неговото развитие. Несъмнено жанрът има известни близки особености със стила и индивидуалното своеобразие на творците, но съществено се различава от тях - като резултат на художествените търсения. Терминът жанр е законно да се свързва само с разнообразието на литературните форми. Именно по такъв начин го употребяват литературните теоретици - Л.Тимофеев, Г.Абрамович, Г.Поспелов, В.Сорокин и др. Но тук също така изпъкват някои трудности. Теоретиците не са единни в становището си, по различен начин обясняват термина. Л.Тимофеев употребява термина за литературен род - в съответствие с първоначалното значение на френската дума genre, но въвежда и термин "жанрова форма" - за литературен вид. Л.Абрамович свързва термина жанр само с литературния "подвид" - подразделенията на литературния вид (например, политически, социални, битови, философски и др.романи).

Г.Поспелов и Л.Шчепилова считат, че жанр трябва да означава литературен вид. Както виждаме, използувани са всички възможни комбинации на значенията ... С това обаче въпросът не се изяснява. В случая с термина жанр авторите целят да характеризират отделни категории. Нужно е да се потърси по-друг подход.

Когато говорим за компонентите на художественото произведение, ние набелязваме, макар и условно, някои от тях като принадлежащи предимно към съдържанието, а други - към формата. Един от тези компоненти на литературното произведение е именно литературният жанр. Той спада предимно към художествената форма. Той е признак на диференциацията и класификацията. От една страна, той дава представа за особеностите, които специфично разграничават конкретното произведение от други произведения, от друга страна - той ни насочва към белези, които го сближават с други литературни произведения, имащи някои основни своеобразни признаци от определен тип. Ако разгледаме стихотворението "Опълченците на Шипка" от Ив.Вазов, ще набележим ред качества и черти, които го различават от "Под игото","Немили-недраги", "Грамада", "Службогонци" и много други творби на писателя. В същото време ще видим и признаци, които сближават тази творба на Вазов с всички негови по-малки стихотворни творби и особено с повечето от творбите в "Епопея на забравените". Нещо повече: ще видим особености, които сближават тази творба на Вазов и със стихотворните творби на други поети, особено с такива творби, в които се прославя героичен подвиг - например "Червените ескадрони" на Хр.Смирненски. Литературният жанр е основна всеобхващаща категория. Като изхождаме от нея, ние можем да установим жанровото многообразие, жанровото различие в богатството от литературни родове, видове и видови подразделения ("подвид"). Можем да

набележим характерни групи и подгрупи, взаимодействия между тях, изменения и пр. Би могло да се каже, че жанрът е категория на категоризирането.

Казано накратко, жанрът е особеност на художествената форма, която дава представа за диференциацията и класификацията на литературните произведения. Към жанра не бива да причисляваме самите групи от произведения, резултат на класификацията им, а начинът на тяхното разделение и обособяване, системата на организирането им, признака, който показва принадлежността към определен род, вид и видово подразделение. Не е уместно да наричаме жанр един или друг род и вид - те са различни жанрови проявления, жанрови форми.

В облика на литературните родове и видове има особености, които са "трайни", типични, а има и други, които са с временен относителен облик, при тях се проявяват само някои частични елементи, има по-сложно преливане с признаците на другите литературните родове и видове. Класификацията не е и не може да бъде точна като в природните науки. Опитът на Брюнетиер, който механично пренася някои принципи на естествознанието за обяснение на литературните родове и видове, е едностранчив и преднамерен. Той не води до богатство на сажденията, до действително разкриване същностни особености на литературните творби, а води до схоластично и сковано трактуване.

Литературните родове и видове се проявяват богато и разнообразно не само поради сложните обективни въздействия, но и поради това че те в значителна степен са резултат на индивидуални търсения и вкусове, на лични проявления, свързани са със спецификата на таланта. При литературните родове и видове новаторството се проявява двустранно. Напълно възможно е да се постигнат забележителни успехи в худо-

жествената литература, като се утвърждават вече придобитите и установени форми на определен литературен род и вид. От друга страна, оригинално проявление е възможно и като се нарушават утвърдените представи за облика на литературните жанрови форми, като се постигат синтезирани форми със сложни отсенки.

В развитието на литературата наблюдаваме сходни особености в произведенията, които принадлежат към определена и еднаква жанрова форма. Лирическите, епическите и драматическите творби имат свои собствени норми на устройство, които могат самостойно да бъдат характеризирани. Между отделните литературни родове и видове съществува една основна близост в начина на изграждане - и едновременно се забелязват и различия. Например, когато се създава роман, е нужно да се спазят някои най-общи закони на постройката, които са присъщи на всички или почти на всички романи от различни епохи. При нарушаването на тези норми няма да се реализира роман, а произведение от някакъв друг епически вид. Ако се пренебрегнат и законите на епичното изграждане изобщо, тогава ще се стигне до създаване на произведения от друг литературен род или на някаква смесена форма. Тези закони не може абсолютно точно да се определят, защото жанровата форма всъщност е абстракция: от една страна, тя не може да бъде обособена от останалите компоненти на творбата, а от друга страна, литературният род и вид винаги се проявяват конкретно, не може да съществуват "изобщо"; всъщност винаги има само структура на отделно литературно произведение. Не може да се срещне като конкретно проявление епическо литературно произведение, а има роман, повест, разказ, очерк и пр. Но не може да се срещне повест изобщо или разказ изобщо, или очерк изобщо, а има повести като "Чичовци"

и "Немили-недраги" от Вазов, "Мамино детенце" от Каравелов и др. - всяка от тях има собствени особености, които дават представа за жанровата й определеност.

В рамките на всико род и вид ими елементи, които говорят за едно относително устойчива структурна цялост. Основата й е в известна връзка със същността на жизнения материал, който ляга в живеца на съдържанието. Има връзка и с отношението на автора, с качествата на таланта му, със замисъла, който влага. В живота има различни явления, с нюанси, с преливания на багри и тонове. Те могат да бъдат разгледани и оценени откъм различни техни страни. Това, както и спецификата на художествената практика, е довело до обособяване на жанровите форми. При различните жизнени случаи преобладават чувства или събития, извършвани от хора, или конфликтни действия, разкриващи противоречия в човешките отношения. Тези жизнени аспекти насочват към различни начини на претворяване в художествената литература. По-нататъшното реализиране на произведението в една от основните форми е въпрос на авторски талант, на възможности, наклонности, умение, желание, търсения и пр. Класификацията на жанровете в литературата има относителен характер. Тук са напълно възможни смесени форми, отсенки, индивидуални домогвания, при които се стига до нещо непознато, новаторско. Всяка закостенялост в тълкуванията при такива случаи е крайно вредна. В литературата съществува най-разнообразно смесване на основните форми, взаимодействие и взаимно проникване.

Жанровите форми зависят и от характера на авторското интерпретиране. В това отношение възможни са три основни начина на предаване - самостоятелно, чрез повествователно-диалогична реч и чрез диалогично-монологична реч. Различните отделни особености на произведението обаче сами по себе си имат външно значение - те се осмислят само във

връзка с цялото, в единството с художествено претворените елементи от живота, характеризиращи съдържанието, даващи представа за жизнена правда.

Литературният жанр има субективно-обективен облик, плод е на контакта между писателя и действителността, сложен резултат е от различни въздействия. Той е в значителна степен обусловен, но в никакъв случай не е функция, не е производна на отразяваното в човешкото съзнание от външния свят. Има писатели, които творят само в един литературен род - например лириката (Д.Дебелянов, Н.Лилиев и др.). Тук от значение е спецификата на творческия им натюрел. Има писатели с по-широк творчески регистър, благодарение на който е възможно да се разработват произведения във всички или почти всички жанрови форми (Ив.Вазов, Л.Стоянов и др.). При писателите от втория тип повече личи връзката с действителността в утвърждаването на жанра, макар че и тук има предпочитани литературни видове, където най-определено се проявява творческата мощ на таланта. Това обаче не означава, че писателите, които работят само в една жанрова форма, не изпитват никакво влияние от действителността при определянето на жанра, че предпочитанието е само плод на субективни склонности. И в този случай при използуването на предпочитаната жанрова форма те се насочват към отразяване на определени страни от живота, които най-много съответствуват на конкретната жанрова изява. Освен това практиката показва, че мнозина автори, след като години наред са работили само в областта на един литературен род, преминават към друг и постигат успехи (най-често се наблюдава подобен преход от лириката към драмата). Ясно е, че рамките на натюрела в този случай не са непроходими.

Жанровите форми се очертават и приемат определен

облик след дълъг развой на историята и културата - развитието в това отношение е в съответствие с цялостната определеност на художественото разнообразие, което преминава различни степени на обогатяване и усъвършенствуване. В народното творчество и особено в първите паметници на художествено-творческата мисъл имаме едни жанрови форми, при които няма сложни конструктивни комбинации, и максималните възможности за обемното оформяне не са големи. За формиране на жанра значение има не само необходимостта да се изрази едно или друго, по-бедно или по-богато съдържание, но също и цялостното равнище на човешката култура изобщо, на човешкия опит, традициите, навиците и др. В произведенията от всички обществено-исторически периоди забелязваме такава повече или по-малко очевидна връзка с политическия и културния живот на времето. В тоя случай безспорно влияят особеностите на националната психика; на бита, на специфичните нрави, специфичния усет и духовен живот на даден народ. В различните творби се вмъкват класови и национални черти, които се предават по особен начин, чрез особена организация на формите.

Когато говорим за обусловеността на жанровата структура, трябва да имаме пред вид два типа фактори: външни и специфични художествени. Към външните фактори спадат влиянието на епохата, на културните насоки, на различните литературни вкусове през определен етап от историческото развитие; също важно е значението на жизнения материал, който подтиква твореца към едно или друго художествено решение. Роля играят и особените идеи, които възникват у писателя при съприкосновението с жизнения материал и които се превъплътяват в конкретните форми и съдържателни дадености на произведението. За да си обясним правилно структурата на едно произведение, трябва да знаем и към

каква литературна група, школа или направление принадлежи писателят; общите насоки на литературните течения имат важно предпоставящо значение за облика на формата. Принадлежността към определено направление или течение има две страни. От една страна, тя е външен фактор, свързан с влиянието на цели литературни среди и групи. От друга страна, тя е във връзка с творческия метод и стил на художника, които спадат към специфичните художествени фактори, оказващи въздействие за оформянето и на един или друг род или вид. Към специфичните ходожествени фактори също така се отнасят особеностите на словесното изграждане, както и специалните литературни закони и способи, свързани с традицията и предшествуващия опит на писателите. Значение имат също така специфичните жанрови форми. Често пъти за изграждането на едно литературно произведение въздействува определена литературна мода, временни принципи на изграждане, плод на влияние, които имат преходен характер. Обликът на творбата зависи също така от специфичния творчески подход, както и от творческата индивидуалност, от личните вкусове, предпочитания и наклонности на писателя. Като имаме пред вид търсенията на индивидуалността, може също така да констатираме, че обусловеността на структурата не е пълна, тя зависи и от много случайни неща - в същност това вече не е "зависимост", а е относителна самостоятелност. Подобна самостоятелност се забелязва и когато има изоставане във формата, когато твърде много се набляга на това, което е установено в нея - на приемствеността, а не се търси съответствие с новите обществени и литературни фактори, със съвременните културни веяния и новата съдържателност. Има и обратни случаи, когато новаторските търсения изпреварват изискванията на времето или пък са прекалено подчертани, свързани с прекомерно увлечение по модата, със самоцелни

хрумвания, с комбиниране, което не произлиза от облика на същността. Разбира се, всички способи и форми, които се използуват при структурата, не могат да бъдат пряко свързани със съдържанието, но необходимо е да има една обща основа, обща тенденция, хармонична насоченост.

От историко-литературен аспект жанровите форми се разглеждат във връзка с различните промени при различни обществено-културни условия, при една или друга епоха. Не бива да се мисли обаче, че съществува пряка зависимост между социалните фактори и композиционно-жанровите особености. Въздействието е сложно и се проявява по различни посоки, като конкретен облик то приема само в метода на твореца. Именно във връзка с метода, както и с едни или други литературни направления се наблюдават характерни особености. Несъмнено е, че жанровата структура в значителна степен зависи от метода на твореца, от неговите литературни знания и предпочитания, от влиянията, които е изпитвал в развитието си. Тя зависи от неговите индивидуални наклонности като човек, от качествата на неговия индивидуален стил, от таланта му на художник, от способността му да пише в един или друг литературен род и вид. От значение са и класово-идейните позиции на писателя, които оказват влияние за определяне на идейно-творческия му замисъл, за акцентирано, тенденциозно или обективно, или обективистично изложение и организиране на материала. Във всяко конкретно произведение ще видим разнообразие на формите в зависимост от литературния род и вид, в зависимост от броя на действуващите лица, от взаимоотношенията им, характера на събитията, пейзажа, обстановката и пр.

В зависимост от обществено-културните влияния, в зависимост от опита и традициите се мени и обликът на художественото творчество, обликът на използуваните творчески

решения. Жанровата категоризация през различните обществени периоди е била различна в зависимост от господствуващите вкусове и в зависимост от различни други фактори.

През някои обществени периоди особено се държи на една строга жанрова установеност, на жанрова "чистота".

При класицизма, който установява дисциплинираност, стриктно придържане към установени правила, дух на систематизация и рационално стабилизиране, се въвеждат норми с точно спазване на определени жанрови особености. Характерни за класицизма са и изискванията за "висши" и "низши" жанрове, при които се изявява аристократическо високомерие и едностранчиво толериране на временно предпочитани форми в зависимост от господствуващите вкусове. През епохата на Ренесанса и особено при романтиците строгата класификация се изоставя и отстъпва място на значително по-свободно отношение, при което богато се проявяват индивидуалните творчески търсения и разбирания на художниците. Насочването към разнообразни емоционални гами, по-близката връзка с жизненото многообразие и с човешките преживявания, богатството на наблюденията са предпоставка за усложняването на художествените задачи, както и за стремежа към разчупване на познатите рамки на творческо интерпретиране.

В основата на жанровото деление стоят литературните родове. При тяхното характеризиране наблюдаваме преди всичко особености, които са характерни за изкуството изобщо, и по-специално за литературата изобщо. В това отношение признаците са сближаващи. Те показват образната същност на трите основни литературни рода, както и на четвъртия - междинен род - лироепоса. Тези особености не са свързани със специфични различия, но са също така характерни и не бива да се изпускат под внимание при конкретното характеризиране на литературните родове, защото иначе би се полу-

чило обедняване на техния облик.

От друга страна, когато очертаваме общата картина на жанровите форми, нас ни интересуват разграничителните особености между литературните родове и видове, които лежат в основата на съществуващото многообразие. При разглеждане на различни по облик произведения от една група (литературен вид или видово подразделение) интересуват ни обединяващите признаци на творбите, всяка от които има ред белези на своеобразие, неповторимо и специфично.

В единството на разграничителното и обединяващото начало се очертава литературният жанр.

За навлизане в същността на литературните жанрови форми е нужно преди всичко да се изясни основната разлика между отделните родове. Във връзка с това са правени редица опити от страна на теоретиците, при които са търсени едни или други разграничителни признаци - често едностранчиво. Някои теоретици търсят сходно обединяващо начало между два от трите рода и противопоставят особено отчетливо останалия трети на един от двата. Като характеризиращ признак е посочван признакът на времето. Посочвана е и специфичната тоналност. При тези опити винаги са се правели усилия за стриктно разграничаване, което в същност е напълно неосъществимо, тъй като специфичните особености на литературния род са една абстракция. Многообразието на литературните произведения е не обозримо. При разграничаването обикновено се имат пред вид "чисти типове" - най-характерни за определен литературен род.

Приликите и разликите между трите основни литературни рода се очертават в няколко отношения: по съдържателна насоченост, по структура, по обем, по тоналност, по стил и език.

По съдържателност най-съществено се различават ликата и епосът. Акцентирането на преживяванията в лирикасъздава специфична образна съдържателност, различаваща от повествователното изложение, в което се описват бития, действия, последователни случки. Лирическата държателност и образност имат допирни точки с епическапри психологическите анализи, изразени чрез авторска ч или вътрешен монолог (в по-редки случаи с пряка реч) епическите творби. По отношение на съдържателността сравтелно по-малко е различието между лириката и драмата, при ято определен лирически елемент съдържат много от диалочните, особено монологичните или полумонологичните форми ткъси със самостоятелно значение, изразени в присъствиена други действуващи лица, показващи какво мисли лицето, не какво би казало - във вмъкването им има подчертана усвност). Близост установяваме и между емоционалната конфликтст в лириката и действената конфликтност в драмата, където що има "пламък"... Лириката и драмата се различават поради ситеността със събития в драматическото действие, поради ожното разкриване на взаимоотношения, пряко изявени и предени чрез задкулисни прояви, чрез кръстосване на съдби пр. По съдържателност най-близки са несъмнено епосът и драта - и в двата литературни рода се обхващат много жизнени оявления в последователен откъс от време, разкриват се рактери в сложни взаимодействия, проследява се тяхното звитие и изменение. В това отношение най определена е изостта между драмата и големите епически форми - роман повест.

Различието е свързано с по-голямата кондензираност на драматическия конфликт, в който има лирическо напрежение. Разлики има също така и в броя на лицата, тяхното съотношение и пр., особености, които са във връзка и със структурата, и с обема.

По структура различията между трите рода изпъкват още по-определено, отколкото по съдържателност. Единствената относителна прилика в това отношение е между сюжетността в епоса и драмата. Иначе драмата и епосът са съществено различни по постройка; това се дължи главно на сценичните особености, характерни за драмата, при липса на авторска реч, при монологично-диалогично изразяване, разделяне на сцени и актове, условност в съсредоточаване на действието и др. Самостоятелното интерпретиране при лириката, стихотворното изграждане и техническите особености са съществено специфични и нямат нищо общо с епическата и драматическата структура (освен в случаите, когато драмата е написана в стихове - тогава монолозите и полумонолозите имат голяма близост с лирическите творби, но при условие, че ги разглеждаме откъснато от останалите компоненти на драматическата творба, което е твърде условно, тъй като те са във взаимодействие с голям брой други елементи). И тук най-съществени различия наблюдаваме между лириката и епоса.

Обемът на произведенията от трите литературни рода е в пряка връзка със съдържателността и образността. Той е зафиксиран по-определено при лириката, където интензивността на чувството определя краткия размер. При драмата типичното проявление е свързано с голям обем (в трагедията, комедията и гражданската драма), но има и ред по-кратки видове, различни по външен обхват: водевил, фарс, мюзикъл, едноактна пиеса, монолози (като самостоятелни творби), рецитали,

драматически миниатюри (хумористични или"малки трагедии"), естрадни откъси, скечове, драматични новели и др. При епоса има най-голямо разнообразие на формите - и минималните, и максималните възможности са големи. При него се наблюдават малки форми, състоящи се от едно изречение - най-малките литературни форми изобщо - каквито са сентенциите (афоризми и парадокси) като самостоятелни творби. Малки по размер, ненадхвърлящи обема на лирическите творби, са също анекдотите, басните (нестихотворни), някои есета и импресии. Огромни размери достигат сериите от романи, обединени от обща тематика и общи герои, отразяващи цяла една епоха. Най-типични за епическия обем са романите и повестите, които в това отношение са сходни с големите драматически творби.

Тоналността е във връзка с емоционалността, с изразеното по-пряко или по-прикрито отношение, както и с цялостната система на образното изграждане. При лириката има спонтанен изблик, непосредствена изява на чувството, пряко себеизявяване. При епоса описанията на външните факти и явления се правят с относително спокойствие, с привидна обективност на тона; също така дори и психологическите анализи се оформят със сдържаност, уравновесяване и постепенно изграждане на детайли. При драмата наблюдаваме конфликтно напрежение и рязко противопоставяне, свързано с тепмераментно осъществена емоционалност. Така че в това отношение прилики почти няма. Известно относително подобие се наблюдава само между лириката и драмата. Най-отдалечени са лириката и епосът.

Във връзка с тоналността на различните произведения се наблюдават три основни естетически начала с белези на естетически категории: лирическо, епическо и драматическо начало. Те възникват върху основата на литературните

родове и се придържат, общо взето, към тях, но връзката им далеч не е абсолютна. Лирическо начало може да се прояви в епоса или драмата, както епическо и драматическо може да се прояви в други родови форми.

Като подразделения на тези основни типове тоналност се очертават и ред допълнителни, също свързани с определена атмосфера: може да говорим и за баладично, елегично, идилично, одаично (патетично), новелистично, трагично, комично, фарсово, водевилно, пародийно, есеистично, легендарно и др. начало. Те се проявяват при различни литературни видове.

Подобна тоналност има и при различните творчески методи, като например сантиментално, романтично, импресионистично, натуралистично и пр. Тези тонални начала обаче нямат пряк жанров смисъл.

Конкретното характеризиране на различните видове тоналност е специална задача, която несъмнено излиза вън от тесните жанрови рамки на литературните родове и видове, тъй като тоналността се проявява широко и универсално. Има романи, които са елегични по същност, в други - в ред моменти се проявява баладичното начало. Трябва да кажем, че означенията на различните типове "начала" не са строго фиксирани и може да се увеличават. Подобни точни означения обаче не подхождат за тези литературни видове, чието оформяне е свързано с тематиката, насочеността, обхвата, структурата и пр. и при които няма своеобразна емоционалност и тоналност. В това отношение изпъкват повечето епични видове - на първо място документалните. Само в относителен смисъл може да се говори за специфична тоналност на романа, разказа и особено на повестта. При романа известна тоналност се очертава във връзка с характерната за този вид полифоничност, при разказа във връзка с лаконичността на епичното изложение, как-

то и във връзка с емоционалното туширане и относителната уравновесеност на тона.

По отношение на стилно-езиковите форми и средства също така изпъкват очевидни различия. Най-специфично се очертава изразността в лириката, която е лаконична, кондензирана, елиптична и експресивна, наситена с много тропи. Специфичната изразност на авторската реч в епоса, повествователна по облик, няма сходство с другите стилистични пластове в останалите литературни родове. На пръв поглед би могло да се предполага сходство между диалогичните форми в епоса и драмата. В същност обаче различието е чувствително. Поради липсата на авторска реч диалогът в драмата има много повече стилистични нюанси, той включва не само прякото индивидуално своеобразие със специфични изразни форми, но и облика на едно по-извисено образно мислене, на по-богата лексика, на по-сложни синтактични структури.

Различията между литературните родове в една или друга степен са свързани и със своеобразието на техния предмет на изображение. Литературата като цяло несъмнено има един общ и специфичен предмет, който е най-убедително да се разглежда като проявление на р е л а ц и я и к о р е л а ц и я. В литературните творби на всички епохи се показват човешките отношения в личния живот и обществото, отношенията на човека към природата, окръжаващата го среда, действителността, животните и целия свят, както и ред съотношения на форми, звукове и линии, чрез които се постига хармония, симетрия, пропорционалност, контраст и дисонанс. Всеки от литературните родове обаче има и специален свой предмет във връзка с обхвата на изображение, конкретните творчески задачи и възможностите на способите. Така например предметът на лириката е сравнително най-стеснен: той обхваща предимно емоционалните отношения и съотношения. Най-широ-

кообхватен е предметът на художествената проза - при него отношенията и съотношенията се разкриват във връзка със събития, действия, показва се интерес и към някои сфери на действителността, с които се занимава науката (в тази насока се използуват и елементи, които не са специфични за литературния предмет, особено при документалната проза). При драмата наблюдаваме отношения и съотношения, предадени чрез конфликти.

Не ще и съмнение, че набелязването на подобни съпоставителни особености е относително, тъй като проявленията при различните литературни произведения са безкрайно разнообразни и винаги има ред изключения (може би изключенията са повече от правилото), които може да опровергаят един или друг установен частичен принцип. Взаимодействието на различните компоненти в трите литературни рода е много по-богато и разнообразно и не може схематично да се фиксира. Картината е още по-сложна, като се има пред вид, че "чистите" или "типични" форми са сравнително малко на брой и преобладаващи са взаимодействията, преплитанията, синтезираните форми, както и поради факта, че наред с основните родове има и друг междинен - лиро-епосът, а също и наченки на неоформили се напълно литературни родове. Освен това през всяка епоха има промени в спецификата на един или друг литературен род и вид; по-очевидна е промяната с литературните видове. Винаги някои от тях са предпочитани, а други повече или по-малко изоставени на втори и трети план. През друга епоха, при други творчески методи и литературни направления вниманието се насочва към различни литературни видове, зараждат се нови или пък старите напълно променят своя облик. Това оказва съществено влияние и за облика на самия литературен род, към който принадлежат

литературните видове. Така например с оформянето на романа като господствуващ литературен вид съществено се променя представата за епоса. В наше време подчертано е вниманието към документалните видове, към есеистичната проза и пр. Това също има важно значение за епоса и за характера на цялата литература. Интересът към един или друг литературен вид може да бъде и временно явление, свързано със случайни причини - например в наши дни се активизира епиграмотворчеството. В това отношение често пъти влияе и примерът на някои творци, техният авторитет. Много разнообразни фактори, свързани с общата целеустременост на едно или друго общество, с неговия оптимизъм или песимизъм влияят за насочване към елегични или одаични литературни видове. При литературните направления романтизъм и символизъм подчертано е предпочитанието към литературните видове елегия и балада. Несъмнена е зависимостта и връзката с редица обществени, класови, идеологически, общокултурни и национални условия, която не се проявява пряко, но в една или друга степен намира израз във вкусовете и предпочитанията. За пролетарската поезия, от друга страна, са характерни литературните видове с революционни, борчески, оптимистични тенденции, както и елегични видове на социална основа, изразяващи съчувствие към бедствуващите трудещи се. Различията в това отношение често се проявяват в различни варианти, в своеобразието на една или друга трансформация. На национална основа в зависимост от народностните психически особености, фолклорните завоевания и насоки, както и от историческата съдба на един или друг народ изпъкват предпочитания към някои литературни видове или техни метаморфозни изяви. Например в нашата литература е почти напълно непознат литературният вид трагедия, който отразява сложни драматични конфликти, изпълнени с резки стълкновения, нещастия, страдания, при

монументалност на характерите и проявленията, при определено философско светоусещане и разбиране за човешката участ. Разбира се, в това отношение значение има и спецификата на талантите, които работят в едни или други литературни родове но появата им също в една или друга степен е обусловена от обществената необходимост и от конкретните условия. И в тази насока точни определения не могат да се направят, тъй като осъществяванията са сложни и безкрайно разнообразни.

*

Всяко отделно произведение има различна постройка, която е свързана неразривно със съдържанието, защото се оформя в сложно единство от идейносмислови връзки, целенасочени и организирани в едно централно звено от образи и идеи. Не само при техническото изграждане, но и при цялостното оформление на творбата писателите използуват извънредно разнообразни форми и способи. Ако проследим, макар и бегло, литературата от нейното възникване до днес, ще видим неизчислим брой различни построения, зависещи и от епохата, от интелектуално-културното равнище, от творческия опит, от търсенията на художниците, от индивидуалния им замисъл, от жизнения материал, който разработват, от жанровите особености, от стила, влиянията и пр. Въпреки голямото разнообразие съществуват основни форми, които обхващат същественото за някои категории литературни произведения и по-специално за структурата на тези произведения. Различните индивидуални търсения, колкото и смели да са, винаги се подчиняват на определени принципи на тълкуване и изграждане - иначе няма да се постигне литературно произведение; съществува установеност както за облика на отделните литературни произведения, така и за качествата на определена

жанрова форма. Всяка талантлива, ценна литературна творба, както и всяка структура изобщо е диалектическо сложно единство от установено, традиционно, познато, от една страна, и от оригинално, ново, творчески открито - от друга страна.

Структурата може да се диференцира от три основни аспекта: методологически, историко-литературен и жанрово-композиционен. От методологическо гледище диференциацията е най-обща; тя засяга различните форми независимо от жанровата им определеност, независимо от развитието през различни епохи. Явно е, че подобна диференциация имо относителен характер. Само тя не може да ни обясни особеностите на различните литературни творби. Диференциацията от историко-литературно гледище ни показва как са се изменили разнообразните литературни форми при различни обществено-културни условия, при различни вкусове или съдържателни особености в литературата. Този вид диференциация също не може да се откъсне от жанровото различие и от общите установени принципи на творческото изграждане. От друга страна, и жанрово-композиционното оформяне е неразривно свързано с творческия метод и с литературните направления, както и с общите установки на изграждането. Така че съвсем очевидна е тясната зависимост на трите основни типа диференциация, които само условно може да се набелязват като отделни.

Диференциацията, която се набелязва от основно методологическо гледище, е универсална. При нея различието е във връзка с различни страни, особености на литературните произведения, при които се наблюдават различни и противоположни решения.

Универсалното диференциране е във връзка с различни особености. То може да се извърши с оглед на идейността и тематиката. При тази категоризация се оформят различни

групи, отнасящи се до почти всички литературни видове: политически, социални, философски, етични, патриотични, религиозни (и антирелигиозни), битови, психологически, пейзажни, интимни, любовни и др. Несъмнено разграничаването в този случай е много условно. Най-често се наблюдават смесени по концепция и тематика произведения. Групата на пейзажните стихотворения съвпада с лирическия вид "пейзажно стихотворение", оформен по тематичен показател, затова този литературен вид не може да бъде категоризиран по-сложно - в отделни случаи обаче е възможно вмъкването на социални, патриотични, философски и др. концепции и в типично пейзажни творби. Също така и групата на интимните произведения не се среща при всички литературни видове - например при сатиричните стихотворения, басните, трагедиите и др. Произведения с действителни религиозни мотиви не се наблюдават при хумористичните видове; обратно - антирелигиозните мотиви са най-често застъпени именно при тях.

Очертават се няколко контрастни двойки. Ще се спрем на основните от тях.

Хумористични и нехумористични произведения. В тях преобладава някоя от степените и формите на естетическата категория комично. В много от нехумористичните творби има елементи на комично. В литературната диференциация има литературни видове, които винаги са само хумористични: комедия, фарс, водевил, мюзикъл, епиграма, сатирично и хумористично стихотворение, памфлет, фейлетон. Има и литературни видове, които винаги са нехумористични: трагедия, елегия, ода, балада, епопея. Най-после - останалите литературни видове се проявяват двустранно: и като хумористични, и като нехумористични. В това отношение особено характерна е епитафията, при която са се очертали две напълно самостоятелни лирически катего-

рии. Постоянно нехумористичните видове могат да се пародират, но пародирането им отнема специфичните видови белези: одата-пародия или елегията-пародия вече не са ода и елегия, а са хумористични стихотворения. Видовете, които се проявяват двустранно - като нехумористични и хумористични - са подходящи за пародиране с оглед на основното си проявление (нехумористичното). Хумористичните произведения в редки случаи също могат да се пародират, като се осмива стилът им или конструкциата, или подходът и позицията на автора. При подобно пародиране се получава втори хумористичен пласт, пародийно специфичен.

Д о к у м е н т а л н и и н е д о к у м е н т а л н и п р о и з в е д е н и я. Типични за художествената литература са недокументалните произведения. Документалните са преход към публицистиката (с това определение не се изключва възможността да се създават блестящи образци с ярки художествени достойнства на документална основа). Трактуване с документалност се осъществява преди всичко в епоса, при който има относително най-голяма естественост при повествованието, най-голяма аналогия с жизненото (поради съчетаването на авторска реч и диалог на героите). Л.Н. Толстой пише в дневника си (от 3.I.1963 г.): "Епическият род ми изглажда единствено естествен". Несъмнено това изказване е основателно.

Документално изложение се използува, макар и порядко, в драмата, където липсват самостоятелни документални видове. Основните епически видове - разказ, повест и роман - могат да бъдат не само недокументални, но и документални. Много от кратките очерци са документални разкази. Повестта и романът преминават в документални форми при романизованата биография, както и при автобиографичните

повести (например "Детство, юношество, младост" от Л.Н. Толстой). Документалността е почти невъзможна в стихотворните произведения (лирически, лиро-епически и драматически), където условността на техническото ритмично-интонационно изграждане е в противоречие с облика на диалога, има подчертана емоционалност и лаконична експресивност на езиковите форми (някои агитки и "репортажни" стихотворения възникват на документална основа, но ако те са действителни поетически творби, в същност са твърде отдалечени от жизнения първообраз и са творчески преобразени). Както при лириката, така и при останалите родове несъмнено много творби имат пряка жизнена подкладка, но те не се третират като документални творби - щом няма точни означения, имена и конкретни детайли.

В поезията се срещат творби, описващи отделни прояви на действителни лица, но само най-общото очертаване е недостатъчно, за да се говори за документалност (например "Карл Либкнехт" и "Роза Люксембург" от Хр.Смирненски). Несъмнено е, че в това отношение границите между документалните и недокументалните творби не са стриктни.

С а м о с т о я т е л н и (м о н о ф у н к ц и о н а л н и) и н е с а м о с т о я т е л н и (б и ф у н к ц и о н а л н и) л и т е р а т у р н и р о д о в е. Под това общо и не съвсем ясно определение се разбира диференциация на такива литературни родове, които не са насочени пряко към други изкуства, както и обратно. Тук преди всичко се отнася драмата с всички свои видове, която е неразривно свързана с театъра. При извършваните традиционни класификации сценарият или не се разглежда изобщо, или се представя като литературен вид на епоса. В същност сценарият има всички особености на постепенно оформящ се литературен род - несамостоятелен - аналогичен по несамостоятелността си на

драмата. Поради спецификата на киното и поради сравнително ранното му съществуване като изкуство разновидностите на различните жанрови форми при сценария не са се очертали пълно в категорично оформени видове, но техните наченки личат ясно. Има сценарии, които са в ред отношения аналогични на комедиите, приказките, легендите, новелите (тези термини се употребяват), трагедиите, романите, водевилите и дори на епопеите, баладите и поемите - подобно проявление има не само при екранизация на литературни творби. Не може обаче предварително да се каже как ще се развият понататък тези форми и дали ще се очертаят в цялостни проявления.

С т е н и ч н и   и   а с т е н и ч н и   п р о и з в е д е н и я. С оглед на емоционалността - бодра, радостна или тъжна - се очертават стенични и астенични видове. Към първият тип спадат одата, героичната песен, епиграмата, хумористичното стихотворение, сатиричното стихотворение, комедията, водевилът, фарсът, мюзикълът, скечът, както и различните пародии. Към втория тип - елегията, трагедията, баладата. Останалите видове са смесени - епитафията, пейзажното стихотворение, разказът, повестта, романът, епопеята, очеркът, пътеписът, мемоарите, обикновената драма и др. Те могат да съдържат разнородни емоционални елементи и освен това - могат да се проявяват с преобладаване на стеничното или астеничното начало.

Литературният лирически вид епитафия се среща в две разновидности: а) сериозно, тъжно, надгробно стихотворение; б) хумористична пародия - близка до епиграмата.

С ю ж е т н и   и   н е с ю ж е т н и   п р о и з в е д е н и я. Признакът на сюжетността има важно значение за облика на структурата в литературните творби. Преобладава-

щият брой литературни произведения имат сюжет - това са повечето от белетристичните творби, повечето от драматичните творби и част от лиро-епическите творби. Към несюжетните произведения спадат лирическите произведения - наистина в някои от тях има случки, действия, прояви, но това не е сюжет в истинския смисъл на думата, а са само частични сюжетни елементи. Ако има сюжет творбата, тя вече е лироепическа. От лироепическите творби пък несюжетни са част от баладите и лирическите поеми. Несюжетна структура имат също така импресиите, есетата, стихотворенията в проза и до известна степен - някои пътеписи, очерци, фейлетони и репортажи с художествено значение. Правят се опити за безсюжетни белетристични и драматични творби - най-често с лирически елементи. При безсюжетните произведения има много по-големи прилики в основните форми на изграждане, макар че детайлното оформяне и тук е безкрайно разнообразно. Още по-съществено е различието при сюжетните творби, където има по-голяма действена разгърнатост, повече нюанси, повече творчески комбинации.

С т и х о т в о р н и и н е с т и х о т в о р н и п р о и з в е д е н и я. Тук различието е до голяма степен във връзка с жанровата определеност на творбата. Често има съвпадение и с другия разграничаващ признак, който посочихме - сюжетността. Но има и нещо специфично. Вярно е например, че повечето стихотворни творби имат несюжетна структура (особено лирическите), обаче има и сюжетни стихотворни творби от най-различен жанров тип - поеми, драми, дори романи. Несъмнено ритмичността, стихотворната метрика играе важна роля за особения облик на структурата, без самата тя да спада към нея и без да я изчерпва. Тук важно е съчетанието с други елементи.

Като имаме пред вид диференциацията на самостоятел-

ните и несамостоятелните литературни родове и на стихотворните и нестихотворните произведения, един от възможните варианти на класификацията би могъл да получи следния вид:

I. Самостоятелни (монофункционални) родове

1. Поезия, състояща се от два клона:
   а) лирика
   б) лиро-епос
2. Художествена проза

II. Несамостоятелни (бифункционални) родове

1. Драма
2. Сценарий (напълно оформен)

Може би подобна класификация ще бъде направена при едно евентуално по-категорично оформяне на литературния сценарий като самостоятелен род, както и при по-изявеното му отделяне от киното, с по-голяма относителна независимост, каквато има драмата. Нужно е още сценариите да се издават като самостоятелни творби, каквито в същност те са. От друга страна, сценариите - поне засега - носят белезите и на синтезирани творби - епикодраматични. Разглеждането на тяхната същност би могло да бъде предмет на специално внимание във връзка с ред технически особености на кинопроизводството, чиято специфика все още се смята далеч от особеностите на художествената литература.

Терминът "поезия" е много неопределен. Той се употребява в тесен смисъл (идентичен на лирика) и в широк (идентичен на лирика и епос). Правени са и опити да се отнесе само към стихотворната реч (лирика и лиро-епос), което считам за най-уместно. Тук единственото затруднение е свързано с обстоятелството, че има и драматични творби в стихове.

Но неудобно би било, ако при едно по-строго диференциране и при несамостоятелния тип на художествено интерпретиране (драмата) се въведе род "поезия", като се има пред вид само формалният признак на стихотворната техника и реч.

Освен това традиционното категоризиране на лирика, епос и драма (и допълнително - лиро-епос) е така утвърдено, че поне засега е трудно да се правят изменения в него.

Статични и динамични произведения. И при това разделение наблюдаваме близост с разделението по признака на сюжетността, но няма пълно съвпадение. Несюжетните творби също могат да бъдат динамични, макар че това качество е по-присъщо на сюжетните творби. Статичност в истинския смисъл на думата обаче имаме винаги само при несюжетните творби - не се наблюдава разнообразие на действието, няма силно напрегнато движение, няма резки преходи, промени, противоречиви разкривания. При статичността се описват картини, изразяват се настроения, които не се променят рязко. Най-пълен израз на статичната структура е емоционалният намек, осъществен монофонично (разкриват се преживявания на един човек), без сложна обагреност се изразяват състояния, отношение към нещо, впечатление. Понятието статичност най-често се схваща в отрицателен смисъл. Тук обаче то се употребява различно - имаме пред вид особена форма на изграждане, която може и да е сполучлива. Статичността е отрицателно качество, когато се получава несъответствие, противоречие между творческия материал - ако той по облик изисква динамична структура, а осъществяването е в статична структура. В този случай формата спъва, ограничава, скова.

Интересна форма на статична структура е камерната композиция. При нея в преобладаващите случаи (особено в драматичните творби) има сюжетност, осъществена чрез ма-

лък брой действуващи лица, в определен тесен кръг, най-често в домашна среда, интимен бит. Камерната композиция е особена преходна степен между статичната и динамичната структура, с повече елементи на статичност (разбира се, така е в най-типичните случаи, а разнообразието показва различни решения).

Статична структура се използува в много произведения, изградени в есеистично-асоциативен или импресивен план, с психологически анализи, които не показват сложно вътрешно развитие и изменение.

При динамичността, обратно, има богато въображение, различни и рязко сменящи се картини, пъстра гама от цветове, форми и светлини, повече действие, повече лица, които сблъскват стремежите и домогванията си. Най-пълен израз на динамичността е полифоничното изграждане- наблюдавано обикновено в големи художествени произведения, в които се рисуват крупни събития, с участието на много герои, с преплитане на много съдби, с разгръщане на няколко действени сюжетни линии. Разбира се, динамичността може да се изрази и на по-тясна плоскост - именно динамично може да е предадено чувството на твореца.

Диференциацията на литературните родовс и видове ни разкрива и ред частни аспекти, които също трябва да се вземат пред вид.

Ето някои от тях:

1. Има литературни видове, които се срещат само в един род, и други, които се срещат в два рода (лирика и епос или лиро-епос и епос). От втория тип са: басните (в стихове - лиро-епос и в немерена реч - епос), идилия (също; освен това стихотворните идилии могат да бъдат и лирически творби), поеми (освен стихотворните има и поеми в проза - епос), роман (има и в стихове - лиро-епос), епопея

(освен лиро-епическа, има и роман-епопея), ода, балада (последните два вида могат да бъдат лирически и лиро-епически).

2. Има литературни видове, при които определено се проявява и д е а л и з а ц и я: идилия, ода, героична песен, епитафия (с елегичен елемент), епопея, легенда. Те до известна степен се очертават като контрастни на други видове, при които се характеризира сатирично и иронично - това са всички хумористични видове, за които вече говорихме. В някои творби - например приказките - идеализацията често е съчетана с отрицателно характеризиране със сатирични елементи. Отделни способи на идеализацията може да има във всички нехумористични видове, особено в лириката - например любовната лирика, пейзажната лирика и др.

В отделни литературни видове задължително се проявява фантастичното като способ, подход и образност: вълшебни приказки, митове, балади, легенди, предания.

В тях наблюдаваме обикновено и хиперболизация, способ, който се среща почти винаги в одата и епопеята.

3. Има литературни видове, които едновременно са и творчески подход: гротеска, виц, памфлет, сатира, идилия, импресия - всички те са епически видове, но наред с това гротескови, памфлетни, сатирични, идилични и импресивни творби може да се създават и в другите литературни родове. Специално в лириката се е очертал и литературен вид сатирично стихотворение. В драмата също така има изцяло сатирични драми, макар че там обикновено те не се класифицират самостоятелно, а се причисляват към обикновената драма или комедията (което е твърде условно).

Сентенциите (афоризми и парадокси) са както самостоятелни завършени творби, спадащи към отделен литерату-

рен вид - епически, така също и откъси от по-големи произведения, а освен това те са свързани и с подход, показващ философска трактовка (особено изпъква подходът на парадоксалното интерпретиране).

Вицът е епически вид, близък на анекдота, но едновременно той е и средство за създаване на комично впечатление в много литературни видове - с неочакваност, изненада, остроумие и находчивост.

4. При традиционното разделение на видовете в трите рода лирика, епос, драма (и допълнителен - лиро-епос) се излиза от различни и разнородни принципи на класифициране. Те отчасти са съобразени със спецификата на един или друг род. При лириката и драмата основна роля при очертаване на видовете играе емоционалността и тоналността. При епоса, където има по-големи различия в обема, на пръв план като разделителен принцип изпъква съдържателният обхват (за разказ, повест и роман); освен това - гледната точка на автора и документалният и недокументален облик; и най-после - своеобразието на тематиката. Има драматични творби, в които се предават спомени (драматизирани са и някои белетристични мемоарни произведения), но никой не определя мемоарен драматичен вид (причината е и в липсата на авторска реч, както и в условността на сценичното изграждане, при което документалността неминуемо се нарушава - поне отчасти).

Най-неопределени са принципите при лиро-епоса. При него изпъкват различни по същност видове, обединени само от общата форма и различаващи се от лириката (епопея, поема, роман в стихове, балада, басня).

5. Някои от литературните видове имат основно значение. Те се проявяват още от древността и са запазили устойчивостта си до наши дни, въпреки че са се променили същес-

твено: разказ, повест, трагедия, комедия, поема, ода и др. Най-значителният по въздействие литературен вид от началото на миналия век до днес - романът - има наченки също така от древността, но се е оформил цялостно по-късно - през средновековието. Наред с основните видове има и допълнителни, с временно значение. Те се изменят много по-съществено, често са с краткотрайно съществуване. Такъв облик имат лирическите видове на рицарската поезия - алба, канцона, сирвента и др., - които са нещо средно между литературни видове и подразделения на видовете, по-специално на одата и елегията. Второстепенни по значение видове са драматическите форми водевил, фарс, скеч, мюзикъл, едноактна пиеса и др. Средновековните драматични форми мистерия и миракъл също са сложен преход между литературен вид и подразделение на вида.

Освен основните форми, които набелязваме, има неизчислим брой отсенки, нюанси, своеобразни проявления, изключения с различни гледни точки, който трябва да се преценяват конкретно. Ако се пренебрегнат, може да се стигне до схематично представяне на жанровите форми. Винаги при обобщенията като подтекст, като уговорка трябва да се чувствува и наличието на допълнителни съображения, мисли, подбуди, аспекти. При класификацията на художествената литература както при граматичните правила на ред езици, изключенията са много повече от нормите.

*

В своето продължително развитие от древността до наши дни лириката е претърпяла съществено изменение; нов облик са получавали както съдържанието, така и формата, така и композицията като елемент на формата. Естествено е, че при характеризиране на жанровите особености и по-специ-

ално на композиционно-жанровите особености не може да се има пред вид цялото това необозримо разнообразие при различни литературни методи и стилове. Интересува ни главно обликът на лириката при реализма и особено – съвременните прояви на лириката. Освен това имаме пред вид предимно характерните форми, "чистите" форми, а частните случаи са интересни като допълнителен материал, необходим за изясняване жанровата същност.

Почти всички изследователи, които обясняват облика на лириката, изтъкват на преден план емоционалния характер на лирическия образ. Посочва се също така подчертано субективният характер на лирическото изграждане, при което поетът се стреми да разкрие себе си. Разграничавайки епическата поезия от лириката, Хегел пише: "Към епическата поезия влече потребността да се вслушваме в предмета, който се разкрива сам по себе си като обективно вътре в себе си затворена цялостност в противоположност на субекта; в лириката намира удовлетворение обратната потребност – да изкажеш себе си и усетиш чувството с неговото собствено разкритие. По отношение на това изразяване главните моменти, които се имат пред вид, са следните:

първо, съдържанието, в което вътрешната сфера възприема себе си и се превръща в представа;

второ, формата, благодарение на която изразяването на това съдържание става лирическа поезия;

трето, степента на съзнание и оформяне, намирайки се на която лирическият субект разкрива своите чувства и представи[1]".

---

1 Г е г е л ь, Сочинения, т.XIV, М., Изд.соц.эконом. лит., с.291.

Тази мисъл е перифразирана и изразена ясно и просто в едно изказване на Пенчо Славейков, който, характеризирайки творческия облик на Вазов, се стреми да очертае разликата между лирическия и епическия начин на изображение. Той казва: "Когато епическият поет дири в нещата подобно на научния изследовател самите неща, лирическият поет дири в тях себе си"[2].

В становището на Хегел има определен идеалистически елемент и то е предадено със словесна усложненост, но несъмнено в основата му се съдържа вярна мисъл, която разкрива нещо много специфично за лириката. Очевидно в лирическите творби централното внимание е насочено към субекта, към неговия свят, към облика на твореца, който изявява вижданията си, впечатленията, чувствата, породени от връзките и отношенията с външната действителност. Схваната в такъв смисъл, основната постановка на автора не води към мистицизъм и идеализъм. Във всяко изкуство има субективен и обективен елемент. В лириката субективният елемент се изявява открито, непосредствено, изпъква на пръв план, безспорна е обаче неговата обективна основа.

Оттук и особеният емоционален облик на лирическия образ. Лирическото изграждане е експресивно-синтетично; в него сгъстено, напрегнато, с малко краски се разкриват съдържателни емоционално-духовни елементи. То е същевременно и лаконично-елиптично не само по отношение на изразността, където наблюдаваме пестеливо, сдържано използуване на средствата, (отстранени са много елементи, характерни за обикновеното разговорно изграждане на речта), но също така и по отношение на образността. Дори когато не се употребяват елиптични изречения, има елипса в цалостния мисловен кръг, в образните комбинации. Много неща не се доиз-

[2] Български писатели за литературата и литературния труд, С., изд. "Български писател", т. I, с. 190.

казват, само се загатват, някои образи, без да са дадени конкретно, се подразбират като потенциална съдържателност в цялостната образна система. В същото време икономичността на езиковото изграждане е съчетана с предпочитане към някои повтарящи се елементи, с вмъкването на много повече тропи, синтактични и фонетични способи, отколкото в други литературни родове. При непосредственото разкриване се проявяват чувствата, мислите, вълненията, мечтите на субекта-създател. Но подчертан емоционален елемент има и в много драматически и епически произведения; значение има отношението на автора, неговата творческа позиция. В лириката чувството се явява организирано по особен начин, кондензирано в лирически образ, при който не играят голяма роля външните събития, действията, проявите. В пълноценните творби емоционалността се проявява сложно във връзка с мисловно-съдържателно богатство, без което е невъзможно изобщо художественото изграждане. В статията си "Лирика" съветският теоретик В.Д.Сквозников изтъква: "Накратко казано, основа на лирическата поезия е емоционално напрегнатата мисъл, осъществяваща се в особен словесен образ - в образа на непосредствено преживяване - а не е всяка предразположеност към вълнение"[3].

Веднага след това авторът добавя, че счита начина на преживяване за основа на лириката, тъй като е нужно лирическо осъществяване, изразяване, за да се създаде творба. Авторът реагира и срещу опитите да се сведе лиризмът изцяло към емоционалността, противопоставя се на елементарното трактуване на този проблем, изтъква важното значение на мисловното начало, което в лирическите творби се явява емоционално обагрено и интензивно. Обаче авторът на

[3] Теория литературы, М.,1964, изд."Наука", с.175.

статията не обяснява как трябва да се схваща неговото изискване да се акцентува върху елемента на непосредственост при лирическото преживяване. Защото при подобни разбирания е възможно да се насочи вниманието само към един съществен тип на лирическо интерпретиране, който не обхваща цялата лирическа същност. Има лирически творби, при които поетът пряко изразява мислите и преживяванията си.

В подобни случаи най-често се ґовори за лирически герой, който в основните си проявления е тъждествен на самия поет. За пълно отъждествяване обаче не може да става дума, тъй като при творческото изграждане всеки автор поне частично хиперболизира и кондензира преживяванията си, заема поза.

Има и лирически форми, при които поетът говори за преживяванията на други лица, в такъв случай изразяването може да бъде сложно. В тези творби също има елемент на непосредственост, интимност, задушевност, топлота в подхода. Те също са типични форми на лирическа изява.

При тях лирическият герой изпъква чрез отношението, чувствуването, които са в хармония с оценката на поета и насочват към неговия облик. Така е и в случаите, когато се осмиват или изобличават слабости - лирическият герой се оформя във връзка с положителната позиция и идеала на автора.

Лирическото отношение се изразява по различен начин. В зависимост от характера на образите и от подстъпа на твореца има няколко вида изграждане на лирическата творбе: а) лирическо произведение, в което преобладава непосредственото чувство; б) лирическо произведение по повод на външен обект - картина от природата, образ на човек или на хора, събития и др.; в) лирическо произведение, в което

се предава случка, има елементи на действие; г) лирическо произведение, в основата на което преобладават размисли. Всяка от тези основни форми има определени особености, без да се канонизират точно установени способи. Възможни са най-различни варианти, както и съчетания, обединяващи качествата на отделни видове. По-съществени са различията при тези творби, в основата на които има случка. Но и тук особеното съчетание на разнообразни елементи в много случаи води до специфични отсенки, които характеризират определено произведение. Набелязаните основни форми на практика преминават една в друга. Често при описване на външен обект се изразяват и чувства, има и размисли, може да се покажат и прояви. Така че строго категоризиране на лирическите творби не може да се направи.

ж

ж ж

Когато говорим за лирическото начало в литературата, трябва да имаме пред вид емоционално-мисловния облик на лирическите творби, при които единството, съотношението между образите, цялостната атмосфера на изграждането е във връзка с преживяванията на твореца. При лирическата творба наблюдаваме взаимна зависимост между отделните части - лирическите образи се предават със строфично-ритмична система на изграждане, чрез особено музикално оформяне, което е във връзка със смислово-емоционалното съдържание. Основното, което характеризира лирическата структура, се очертава в три главни посоки: 1. Единство в изразяваното настроение. 2. Несюжетност. 3. Стихово-ритмично изграждане.

Важно изискване за лирическите творби е да се постигне единство в изразяването на настроението. Емоционалното състояние се рисува конкретно, във връзка с действия или

явления от живота, то е неразривно свързано с мисълта. Изискването за единство не означава, че във всяка творба трябва да се дава само едно чувство или една мисъл, или един образ. Възможни са промени в чувството с преходи и отклонения: възможно е да се изрази и цяла гама от преживявания, но това не трябва да става произволно, а целесъобразно, като се изхожда от един основен емоционален пункт, от емоционален стожер, който има господствуващо значение и преходите от едно настроение към друго трябва да се разкрият мотивирано, но не с подробно изясняване, както е в епоса, а с експресивни образни съчетания, с леки загатвания, със съдържателен подтекст. При лириката за разлика от останалите литературни родове в по-голямата част от случаите има и друг вид единство - на мястото и времето. В другите литературни родове то е неприемливо и скована като задължително условие. В лириката човешките чувства - особено когато са експресивно изявени - не са продължителни и това води до необходимостта от ограничаване по време, без да се стига, разбира се, до изключване на всяка друга възможност. Обикновено и мястото е определено и неизменящо се. Но тази констатация също не бива в никакъв случай да се схваща като догматично изискване, при което се отричат всякакви други подходи. Имаме пред вид типичните примери на лирическо изграждане. Там, където се забелязват преходи от едно място към друго, вече се чувствува епически елемент, най-често свързан с някакви действия. Принципът за единство на творбата, за наличие на обединяващ емоционално-мисловен център в лириката намира най-пълно осъществяване. Единството винаги е свързано с краткост, с пестеливост, с кондензираност. Често единството е повече външно, а в сърцевината се забелязва разнообразие от представи, настроения, впечатления, съзерцания, изблици. Свързва ги внушението на

субекта, който с неповторимия си натюрел предава единен облик на разнообразното, вдъхва живот на богатството от краски, отсенки и преживявания. Субектът центрира, сгъстява емоционалния заряд, в лирическата творба се получава неизмеримо несъответствие между краткостта на външните очертания и вътрешната дълбочина. За структурата на лирическия образ и на лирическото начало е характерно не външно разрастване в ширина или височина, а вътрешна наситеност, напрегнатост. Липсва обстоятелственост на изложението, няма подробни обяснения, описанията са направени с икономия на средства. Външните обективни форми се изобразяват, ала не в тяхната детайлност, а само във връзка с впечатлението, което правят, във връзка с основната концепция, с вътрешния поток на мислите и чувствата.

Въпреки че лирическите творби могат да имат елементи от действие, за тях не е характерна сюжетността. Много малко лирически произведения имат сюжет и обикновено те стоят на границата между лириката и лироепоса. При това сюжетът в тези случаи се различава съществено от сюжета в епическите и драматическите творби. Несюжетността в лириката придава особен облик на композиционната форма. Творбите възникват под влияние на силни, ярки преживявания. Те са израз на животрептящ духовен подтик. При зараждането им винаги има жизнени поводи, които обаче не се разгръщат в големи, разнообразни по обхват и действеност събития. Дори и да се говори за някакво събитие, лирическото отношение обхваща или отделен момент или едно общо впечатление от него. Тук е голяма ролята на въображението, което при лириката е особено богато. Макар че липсва сюжет, пак трябва да се внушат много неща. Това става без отстъпление, без странични линии, еднопосочно, като се дава непосредствен

израз на индивидуалното мисловно-емоционално съзнание на субекта-творец. Интимното, субективното в творбата играе голяма роля. Определящият център, който отделя важното от второстепенното, винаги изхожда от него. Разбира се, интимното е свързано с обективното, то се оформя на неговата почва. Но при композиционното оформяне в лириката вниманието се насочва предимно към душевния свят (като отражение на обективния), докато при епоса обективното изпъква на пръв план.

В лирическите творби, където наблюдаваме елементи на действие, композицията има специфични особености. Затова уместно е да се разграничат лирическите творби на динамични и статични; подобно деление насочва към същественото в тоналността и интензивността на чувствата. За динамичност може да се говори там, където има елементи на действие, елементи на сюжет; също и където рязко се променят картини, създадено е оживление, чувствата протичат с преходи и промени. Типично стихотворение от този тип е "Катунари" на П.П.Славейков. В него има елементи на описване, има и известни следи от действие, изразява се живо чувство, но всичко това е дадено с голяма игривост, с разнообразие на формите, с богатство на чувствата. За динамичността на съдържанието тук говори дори и изразното оформяне - важна роля играят глаголите: те са все изразителни, оригинално подбрани и в сполучливо съчетание с общата атмосфера, която се създава ("лумнаха", "трепнаха", "екна","пробучи", "свий, извий и полети", "ехти"). Динамичността е особено силно изявена при обрисуването на танеца - тук е емоционалният връх на творбата.

Статични са творбите, в които се рисуват картини и непосредствено се изразяват чувства; в тях действие липсва дори и в минимална степен; в отношението на писателя има елемент на съзерцателност. Типично статично произве-

дение на П.П.Славейков е "В кулата край морето" (от "На острова на блажените"). В него чувството е силно, но се изразява сдържано; описва се обстановката, очертава се картина. Ограничен е кръгозорът пред лирическия герой, малко са впечатленията му, той изпитва копнеж, който не може да се осъществи, и наблюдава поривистите изблици на вълните, разбивани в скалите. В творбата няма никакво раздвижване, тоналността не се развива разнообразно и това е в съответствие с основното настроение. Статичността е повече присъща на П.П.Славейков като поет, тя отговаря на натюрела му. Забелязваме я и в много други негови стихотворения.

Характерна особеност на лириката е и стихотворната структура. По това лирическите произведения коренно се различават от епическите и драматическите, написани с немерена реч. Тук не ни интересуват конкретните стихотворно-технически детайли, а тяхното съотношение с останалите елементи на формата и съдържанието. Лаконичността и експресивността на образите в лирическите творби до голяма степен е във връзка с особената ритмична система, с организираната по особени закони художествена реч. Отделните способи на техническата организация или на строфиката стават закономерно явление само когато разкриват определено логическо съдържание.

*

* *

Основният качествен признак на лиричните творби - емоционалността - има важно значение и за видовата диференциация. Единствено лирическият вид пейзажно стихотворение се е оформил по тематичен принцип. Емоционалната насока е във връзка с най-различни концепции и идеи - революционни, социално-политически, философски, интимни и пр. За лиричес-

ките видове е характерно рязкото разграничаване на хумористичните и нехумористични форми. Изключение наблюдаваме само при лирическия вид епитафия, при който в същност са се очертали две напълно самостоятелни жанрови форми с противоположна тоналност.

Най-определени като единство на съдържание и образна изява са лирическите видове елегия и ода. В типичните си проявления те се срещат сравнително не много често. Значително повече от тях са смесените форми и такива стихотворения, които не могат да се причислят към нито един лирически вид - уместно би било да ги определим с названието "обикновено стихотворение" (по аналогия на "обикновена драма"). Те са преобладаващите лирически форми. Специфичната им изява не е ясно очертана, срещат се в безброй разновидности. Най-точно е да се определят като лирически творби, които не могат да бъдат отнесени към нито един от емоционално и тонално определените видове: елегия, ода, епиграма, хумористично и сатирично стихотворение и пейзажно стихотворение.

Типично за този вид е следното стихотворение на Веселин Ханчев:

Русокоса моя, чипоноса,
синеока моя дъщеря,
спиш си ти. Не знаеш ти какво са
залповете, грозното ура.

Спи, далечна, ненагледна моя!
Спи си в тишината. Нани-на!
Аз вървя сред грохота на боя,
за да пазя твойта тишина.

Това стихотворение не би могло да бъде преценено като елегия, тъй като в него няма определено изявено тъжно чувство (макар че в подтекста биха могли да се доловят

известни миньорни нотки). В него прелива чувство на обич към детето, но стихотворението няма и типичната патетична тоналност. Чувствата са смесени - те са и лични , и обществени. В това малко стихотворение има няколко израза, които са акцентни моменти, стълбове в творбата. Тая особена дума "чипоноса", в която има нещо толкова мило и сърдечно, която веднага ни пренася в детския свят, напомня ни за речника на малките, за грижите, които ги ограждат, за невинното, наивно и така мило-смешно в тях. Обикновените на пръв поглед изречения всъщност са дълбоко премислени: липсата на много тропи е съзнателна у автора: той се стреми да предаде такива мисли и чувства, които да въздействуват почти без посредството на отделния образ. Не се търси ефектът на частното съчетание, а се търси ефектът на цялостния образ, на вътрешното съдържание. Своеобразен вариант на обикновеното стихотворение е лирическата песен - и при нея има смесени чувства. Този лирически вид също е твърде неопределен по облик. Като характерна особеност бихме могли да изтъкнем само, че при него има един подчертано изявен интимен тон, който насочва към песенно интерпретиране. Подобни стихотворения са подходящи за свързване с мелодия (но несъмнено маршовете например не спадат към този вид). Лирическата песен е изпълнена с нежни съкровени настроения в миньорен или мажорен тон. Типични стихотворения от този вид са творите на Пенчо Славейков "Сън за щастие". Такова е и стихотворението на В.Ханчев "Не, не мога да спя". Поетът насища произведението си с богато човешко съдържание. Той говори с голяма задушевност. Още в първите стихове има обръщение към любимата - сърдечно, топло, свежо. И по-нататък в думите на поета се усеща такава искреност и простота, че ние не можем да не му вярваме: "Недолюбих те аз,

ненагалих те, моя любима". Нещо силно се чувствува в тази лирическа интонация, която придава непосредственост. Струва ни се, че поетът говори с някого, който стои близо до него, че присъствуваме на дълбоко вълнуваща раздяла пред боя.

Елегията се характеризира с тъжно чувство в различни степени и нюанси, освен в тези варианти, при които няма голяма изостреност и напрежение, а тонът е миньорен. В основата на елегията се съдържа трагична колизия или психологически конфликт. В нея се предава едно основно чувство, няма разнообразие на настроения. В по-редки случаи са възможни такива форми на елегията, при които се стига до меланхолия, чрез изразяване на трайно страдание и чрез философски размисли, дори чрез болезненост и непримиримост. В ред крайни случаи елегията е свързана с песимистична концепция (особено при символистите). Напълно възможно е обаче като цяло нейната същност да не е в противоречие с оптимистично светоусещане. При елегиите, в основата на които има изразени размисли, често настроението е в съчетание със скептично отношение. Тематиката им е различна - социална, любовна, интимна. Когато се предава скръб поради раздяла или загуба на близък човек, в изразеното отношение има елемент на идеализация както в одите. В това отношение тези противоположни жанрови категории се сближават частично.

Лирическият герой на елегиите се рисува пред нас като разочарован, страдащ, потиснат, той не вижда перспективи за успешното разрешение на трудните проблеми и това е или временно, или по-трайно състояние, което разкрива идейно-философска позиция. Разочарованието може да бъде поради различни причини - поради пасивна обществена среда, поради безразличие и липса на съчувствие, поради недовол-

ство от живота изобщо и т.н. В много елегии се изразява съчувствие към страданията на други хора или на народа. В типичните елегии страданието в една или друга степен се хиперболизира. При различните литературни методи този лирически вид се явява в сложни метаморфози. Той е предпочитан и обикнат в творческата практика на романтиците и символистите.

Типични елегии са стихотворенията на В.Ханчев от цикъла "Жив съм". Дълбоко вълнува миньорната емоционална окраска, която се прелива с философските размисли, станали поетични размисли, с оптимизма, напиращ като струя. Лирическият герой е принуден да лежи спокойно, но болестта не прикова духа му; представя си живи картини. Те са обогатени с напиращо силно чувство, приглушено зад привидно обикновен тон. И поетът се чувствува дълбоко свързан с хората, творци на новия живот.

Противоположна на елегията е <u>одата.</u> При нея тоналността е извисена, патетична, бодра. Изразява се възторг и възхищение. Настроението на лирическия герой винаги е жизнено и изпълнено с оптимистично отношение, с жизнеутвърждаващ патос. Докато при елегията се изразяват както лични чувства, така и съчувствие, породено от страданията и нещастията на други хора, одата винаги е насочена към някакъв външен обект, който предизвиква възхищение и преклонение. Лирическият герой вижда в него определена изява на прекрасното и възвишеното, акцентира тези качества, идеализира ги и ги хиперболизира. Възвеличаването е съчетано с чувства на признателност, благодарност за извършени благородни дела, подвизи и за заслуги към обществото. Обектът на одаичното преклонение може да бъде различен - най-често един човек или повече хора, а освен това може да се изразява възхищение и от природата, от събития, от град,

олицетворяващ силата и борбите на хората ("Петроград" на Хр.Ясенов), от родината и др. Нужно е да се прави разлика между стихотворения, посветени на природата с чувство на възхищение, и оди със същата тематика. При този лирически вид се използуват специфични способи с приповдигнат ("дитирамбичен") тон и стил, с обрати, антитези и реторични средства. В това отношение одата има близки особености с епопеята и отчасти с героичната песен във фолклора. Несъмнена е близостта между тези литературни видове и с оглед на съдържанието. В зависимост от предадените концепции и тематичната насоченост одата бива героична, патриотична, революционна, философска, любовно-интимна и пр.

Характерно за този вид е например стихотворението на Хр.Смирненски "Москва". В него е предадено силно чувство на възхищение, преклонение, използуват се ярки средства в патетично-приповдигнат стил с обръщения, хиперболизации и антитези, със символно обобщаване.

При лирическия вид пейзажно стихотворение поради тематичния показател, по който се оформя, може да се изразяват разнообразни чувства в разнообразни нюанси. Често природната картина е в унисон с човешки преживявания или се рисува в контраст с тях. Своеобразен облик има урбанистичната пейзажна лирика, в която се рисуват външните особености на града, най-вече на големия град, в съответствие с настроенията на хората; често се изразява интелектуално отношение с размисли и философски концепции. Майстор на пейзажа е Пенчо Славейков, който дълбоко чувствува красотата на българската природа. Отношението към нея поетът свързва с чувства и преживявания, насочващи към народностното и социалното. Чрез картини от природата поетът осмисля родната история, изказва размисли за съдбата на народа, за

устрема му към свобода и щастие. Урбанистични картини има в лириката на Христо Смирненски, който рисува облика на капиталистическия град и противоречията в него.

Лирическият вид епитафия се наблюдава в два коренно различаващи се варианта, които са като свързващо звено между хумористичните и нехумористичните лирически видове. Първият от тях по същност е елегичен (затова уместно е да бъде наречен епитафия-елегия).Той има тясна връзка с началния смисъл на термина и понятието при оформянето на лирическия вид. От елегията този вид се различава по това, че в преобладаващите случаи е кратко стихотворение и че е непосредствено свързано със смъртта на някой човек, предназначава се за надгробен надпис, който да предаде скръбта за умрелия и да покаже качествата и заслугите му. В част от епитафиите пряко не се изразява тъжно чувство, а се подчертава героичното, подвигът, заслугите. Известна е епитафията: "Не скърби, че той загина, а се радвай, че живя", в която пряко се насочва вниманието към дейността и жизненото поведение. Безспорно е обаче, че в подтекста на епитафиите от този тип винаги има съжаление или съчувствие, или състрадание. Много от епитафиите са написани афористично и оригинално, с богата съдържателна мисъл. В нашата литература са писани много малко епитафии от този тип.

Вторият тип епитафии в същност представляват пародия на първия тип (епитафия-пародия). Но за разлика от другите пародии той е получил почти пълна самостоятелност, в много отношения аналогична на другия хумористичен лирически вид - епиграмата. В основата на хумористичното интерпретиране при епитафията наблюдаваме парадоксалност и афористичност. Мисълта се изразява кратко и синтезирано. Комичното най-често се явява в една от интензивните си форми - сатирична или саркастична. Често действително комичното отно-

шение е забулено чрез привиден добродушен тон, като се използуват иронични образни съчетания.

Особено язвителна е епитафията, посветена на хора, които действително са умрели - при нея се нарушава негласното правило за мъртвите да се мълчи или да се казва само хубаво... Ето например следната епитафия на Ив.Вазов:

Лорд Биконсфилд умря,
изчезна в тъмний мрак
и всичко честно се засмя
от Лондра до Батак.

По форма и по съдържание тази епитафия почти не се различава от епиграмите - единственият отличителен признак е известието за смъртта. В другите случаи по-определено се говори за гроба на умрелия. Преобладаващата част от епитафиите-пародии имат за обект на осмиване и изобличаване живи лица, представяни като мъртви - от това вече проличава рязко оприцателното отношение към тях. По тази особеност епитафиите-пародии са по-изобличителни от епиграмите. В някои случаи пародийният елемент е засилен, като се използуват елементи от една традиционна форма, известна още от класическата древност. Пример в това отношение са епитафиите на Хр.Смирненски. Ето епитафията за "Златен Тончев":

Пътниче, пътниче, ти не мисли,
че само тези са мойте останки!
Влез във града ти и там изчисли
майте останки, наречени банки.

Епитафиите-пародии се различават от епиграмите и по това, че винаги са посветени на едно лице. В по-редки случаи обектът е отвлечено понятие или предмет, които се представят персонифицирано.

<u>Епиграмата</u> е синтезирана остроумна форма на хумористично, сатирично или саркастично отношение. Тя има

определено актуално значение, въздействува непосредствено и ударно, показва гъвкавост и подвижност на мисълта. Майсторски изградените епиграми по сила на изказа и експресивност са аналогични на поговорките и пословиците, разпространяват се като тях. Лирическите творби от този литературен вид са интелектуално осмислени и извисени. Емоционалното отношение, което се предава, е жизнерадостно и свежо, с разнообразни нюанси, с възможност за обхващане на различни степени на комичното, както и на различни форми. Затова разнообразието при епиграмата е много голямо. Характерни определители на лирическия вид са само краткостта, стихотворната форма и осмиващият или изобличителен елемент. В епиграмите се използува както лек хумор, така и ирония, сатира, сарказъм, дори гротеска. Освен това хумористичното въздействие се гради чрез различни способи и форми. Използуват се омонимни рими, каламбури, пародийни елементи, елементи на басня и др. Например епиграмите, които е писал Веселин Ханчев, имат определен алегоричен елемент. Ето една от тях:

Мухата, всекиму известна,
така бе нагла и досадна,
че даже паякът се стресна,
щом в мрежата му тя попадна.

Хумористичното стихотворение се различава от епиграмата по външния си размер. То е по-голямо и в него обикновено няма пределна сгъстеност и синтезираност на израза. По съдържателност е близко само до някои форми на епиграмата - тези, при които не наблюдаваме остра изобличителност. В него има разказвателен елемент, настроението е весело, бодро и жизнерадостно. Хумористичното стихотворение се гради предимно върху най-ниската степен на комичното интерпретиране - лекия хумор. Творби от този вид е писал Веселин Ханчев. С голямо увлечение, с чувство на дъл-

боко вътрешно удовлетворение поетът подлага на осмиване подлизурството и безгръбначието пред по-висшите началници в бюрократичните среди. Особено оригинално и духовито е стихотворението "История с шапка". Грижите на жалкия служител-угодник за "несравнимата високопоставена глава" на директора са наистина комични, комична е и ситуацията, в която героят попада накрая. Авторът използува хумор на характера, на положението и на словото. Резултатът е убедителен - самообезличаването на човека е показано в пълна форма.

В сатиричното стихотворение намира израз по-извисена степен на комичното. По форма и размер то не се различава съществено от хумористичното стихотворение, но в съдържателността му има сатирично и саркастично отношение. Изобличението е остро, язвително, отричащо напълно критикувания обект и неговите недостатъци. Типично стихотворение от този вид е "Марий и Сула" от Пенчо Славейков.

За да изобличи съвременни прояви, поетът представя аналогични примери от историята, повече или по-малко свободно разработени. От "Марий и Сула" личи как смяната на един диктатор с друг не играе съществена роля за положението на народа, който е еднакво обезправен и измъчван. Разкривайки демагогските похвати на котерийните правителства в страната ни по онова време, поетът сякаш предупреждава да не се вярва на опозиционните обещания, които се определят от кариеристични домогвания. Остро изобличително е и стихотворението "Опак край". През алегоричната форма тук съвсем ясно прозира идейният замисъл на автора, който има конкретен адресат - нашата действителност.

Имало някога край чудноват -
може и днес да го има!
Землище хиляди, хиляди той
мили квадратни обзима.

Блъска го Черно море от възток,
Бяло от юг го препира.
А до ребрата на Дунава бял
той се на север допира.

Първоначално тонът е по-лек, постепенно изобличението се засилва. Голямото политическо значение на творбата е преди всичко в създадения сатиричен образ на Фердинанд, представен като воденичар, който използува борбите за лични облаги. Образът на монарха е обрисуван с иронични краски. Подчертано е безправието в страната, където "всичко се върши по царския кеф, т.е. по божия воля". Стихотворението "Опак Край" е написано с прости и изразителни средства, които разкриват богат подтекст. Намерено е живо сатирично и хумористично въздействие.

Към хумористичните и сатиричните стихотворения могат да се отнесат и пародиите на ода, елегия или пейзажно стихотворение. Най-често при тях се интерпретира с хумор (например "Ода на празната кесия" от Петко Р.Славейков, "Отечество любезно" от Елин Пелин и др.).

*

При епоса има голямо разнообразие, различни по облик видове, а също специфични похвати за построяване на литературните творби. Структурните особености на епическите произведения се проявяват конкретно в различни форми.

Л.И.Тимофеев характеризира епическия образ по следния начин: "Това е образ - пише той, - в основата на който лежи развит многостранен човешки характер, представляващ определена индивидуалност, показан в известен завършен (т.е. имащ начало и край) момент от своя жизнен път (в сюжет), т.е. отразяващ в съдбата си характерни чер-

ти от жизнения процес"[1].

Цитирахме становището на Хегел, който очертава разликата между лирическия и епически способ на изображение; според него при епоса има насочване към самите предмети, които съществуват и трябва да бъдат разкрити. Очевидно епосът се различава съществено от другите литературни родове: различието е преди всичко по качеството на съдържанието, което се предава; има съществени различия и в структурата – при конкретните произведения те се изявяват съвсем специфично.

В епическите произведения най-пълно, всестранно и живо се разкрива частният живот на хората, отношението им към света, човешките движения и противоречиви търсения, психическите подбуди на проявите. Това вече предполага развитие на действието по различни линии, резки обрати в хода на събитията, неочаквани конструктивни комбинации и съотношения. В сравнение с другите видове, особено с някои лирически и драматически видове, повечето от епическите форми на изображение са твърде свободни в конструктивно отношение. На пръв поглед като че ли за епоса, особено за по-големите епически видове, не се отнася изискването за единство. В същност произведенията, в които е нарушено това изискване, показват ясно нестабилността на подобен произволен начин на изграждане. Понятието "единство" обаче не бива да се схваща ограничено, стеснено, бедно; не бива да търсим такова единство, каквото е имало в някои драми на класицизма например. Разгръщането на действието чрез авторско представяне е много по-свободно. Но колкото и различни явления да се описват, винаги е нужно да има една обща осмисленост, определеност, завършеност. Колкото и разнообразни събития да се въвеждат, в пълноценните реа-

[1] Л.И.Т и м о ф е е в, Основы теории литературы, М.,изд. "Просвещение", 1971 г., с. 358.

листични епически произведения те не са откъслечни епизоди, а осмислени и логически взаимосвързани елементи от единно действие, имащо начало, развитие и край. Естествено тук няма строго композиционно деление, няма строга пропорционалност, но има една основна хармония и логически необходимо акцентиране върху същественото.

За епоса е характерна сюжетността; в това отношение епическите произведения съществено се различават от лирическите, където вниманието на автора, а оттам и на читателите е насочено преди всичко към личния живот на субекта-творец или лирическия герой. В епоса вниманието е съсредоточено към външното,към обективното. Тук има по-голяма възможност за разнообразно предаване, за по-пълно проникване в различните области, за вмъкване на описания, на преживявания, на минали прояви и моменти от биографията на героите, има възможност за разпростиране по време и пространство. Такава сюжетност, общо взето, не се постига в драмата, където взаимоотношенията се рисуват при една външна ограниченост, свързана със спецификата на сценичното представяне. В драматичните творби действието се изгражда върху остър конфликт и героите се свързват не толкова със събитията, колкото със силните страсти, направлявани от една единна цел. В епическите произведения обикновено липсва кондензирана напрегнатост около един основен момент. Това не значи, че може да се създаде трайно напрежение, да се привлече вниманието на читателя. Белетристите използуват много различни похвати, за да оформят сюжетното развитие по сложен и интересен начин. Особено характерни за епическите произведения са разместванията на събитията по време. В епическите произведения някои събития могат да се опишат по-напред без оглед на хронологическия им ред; понякога едновременно развиващи се прояви и действия се претворяват в после-

дователен ред; често има забавяния, вмъкват се спомени от миналото, конкретно се представят картини от вече развили се явления от живота. Такива размествания в епоса позволяват да се постига разнообразно комбиниране, да се обхващат много случаи, често отдалечени по време, без да се нарушава композиционното единство. Например в романа на Л.Н.Толстой "Възкресение" действието и основната проблематика са съсредоточени във времето, когато Катюша Маслова бива осъдена. Ала за изясняване отношението на Нехлюдов към нея, за мотивиране на някои психологически и социални първопричини е нужно да се анализират и вече станали прояви, да се покажат в контраст минали отношения. Затова в романа се редуват картини от настоящето и от миналото. Хронологическа последователност липсва, но е запазена дълбоката вътрешна логика на изложението. Писателят с голямо майсторство свързва отделните картини, в които се предават отделни по време събития.

Епическата сюжетност не се наблюдава във всички видове. В такъв смисъл дори и за нея не може да се говори като за абсолютна характерност на този литературен род. В някои мемоарни и пътеписни творби, както и при някои по-особени способи на изложение тя може и напълно да липсва. В тези случаи комбинативната творческа роля е на втори план – на първо място изпъква непосредствено документираното, движението на външните събития. Наистина и във външната описателност има елементи на епическа сюжетност, но типичните примери са при тези епически видове, където въображението има важно организиращо значение.

*

*   *

Една от специфичните особености на епическия литературен род се състои в крайно разнообразното проявление на

жанровите форми. При лириката и драмата условността на постройката - стихотворна или сценична - внася регламентиращ елемент, води към известна, поне относителна и частична установеност. Към епичното повествование обаче се отнасят различни по същност и форма произведения, обединени от един признак - немерената реч. Набелязаните особености на епоса са характерни предимно само за някои литературни видове. В другите видове ги срещаме по-спорадично, рядко в цялостно изявяване.

Първото, което прави впечатление в жанровите форми на епоса, е различието в размера. Епични видове са афоризмите и парадоксите - най-малките литературни форми изобщо (става въпрос за случаите, когато те не са съставки на голямо епическо произведение, а са самостоятелни художествени откъси - например максимите на Ларошфуко). По пътя на контраста при епоса са възможни и произведения с максимални за човешките способности на създаване и възприемане размери - това са големите романи и серията от романи.

За епическия род най-типични видове са романът, разказът и повестта. Те са и най-популярните, най-въздействуващите литературни видове изобщо. Различават се помежду си по съдържание, по структура и по размер. Различията обаче в много отношения имат относителен характер, защото в разнообразието на литературните проявления наблюдаваме преливащи се форми и варианти, при които строгото категоризиране е невъзможно. Правени са опити да се набележат категорични особености, по които се различават повестта и романът. Посочват се принципни различия, които са главно количествени, но водят и до някои съществени разлики в съдържанието. На практика обаче се наблюдават разнообразни случаи. Има противоречия и в становищата на теоретиците. Някои от тях считат, че в повестта се говори предимно

за един герой. Те изхождат от първоначалния облик на този епичен вид, който е произлязъл от житията като литературни видове, в които се говори за живота на един само човек. Но днес има такова комбиниране на формите, че не може да се набележи закономерност в това отношение. Не малко са тези повести, в които се разказва за много герои – в нашата литература например такива са "Чичовци" и "Немили-недраги" от Ив.Вазов. В редица романи – особено в биографичните – се проследява съдбата на един човек. Интересно е становището на Л.Н.Толстой, според който в основата на повестта лежи една основна мисъл. Но и това изказване не може да се абсолютизира. Има разкази и романи, които също са с цялостно изразена главна мисъл. В тези случаи не бива да се ръководим единствено и от определенията на автора. Често работата върху произведението налага субективен отпечатък върху отношението на писателя към собственото му дело. Така например Горки нарича "Животът на Клим Самгин" и "Майка" повести, но тези означения са условни, тъй като жанровите особености недвусмислено насочват към романа. Не бива в този случай авторитетът на големите писатели да бъде спъваща преграда при изследването на жанровите особености.

Има такива повести, при които в сравнение с романа се забелязва по-голяма свобода на организиране: отделните елементи често не се свързват плътно в едно цяло – и това не е слабост, а е възможност на жанровата форма, която до известна степен сближава повестта до лироепичната поема. Подобни особености се наблюдават в повестите на Ив.Вазов "Чичовци" и "Немили-недраги", където са дадени картини и описания, своеобразно обединени. Но и това различие няма общовалиден характер. То не е характерно за ред повести. Например в повестта "Втора рота" на Павел Вежинов, едно ценно произведение за нашата Отечествена война, няма никакви

излишни отклонения - всичко е стройно и целенасочено. Композиционната форма, общо взето, е сполучлива и завършена. Повестта е подчертано конфликтна. Тя цялата е построена върху принципа на контраста: новото, положителното, светлото, се противопоставя на реакционните сили. Произведението е повест, защото материалът от живота, който авторът разработва, не включва много неща, събитията нямат широк обществен обхват и не са свързани по разнообразен начин със съдбите на много хора. Но при този случай е съвсем ясно, че няма никаква разлика в постройката в сравнение с романите.

Очевидно е, че различия между романа, повестта и разказа могат да се набелязват относително само с оглед на по-характерни за определен вид примери. В романа се описват събития, сложни действия и взаимоотношения. В разказа се описват отделни случки или епизоди. В повестта като преходна форма се описват много случки и епизоди, обединени в едно цяло, или пък се описват отделни моменти от едно събитие (понякога от две и три събития). Има различия и в структурата. В романа характерните белези на сюжета се проявяват най-пълно: при този литературен вид наблюдаваме две или повече сюжетни линии, контаминация на повестованието, смесване на различни прояви, тенденции. В него се оформят различни действени насоки, съвместно или паралелно развиващи се. Но дори и в подобни случаи е необходимо да се постигне интеграция - винаги една от линиите изпъква като преобладаваща и обхващаща останалите. Много често единството се постига чрез взаимното уравновесяване на противоположни сили въз основа на контраст или съпоставяне. Така е например в произведенията, при които наблюдаваме биокулярно изграждане. В романите на Г.Флобер "Мадам Бовари" и "Възпитание на чувствата" се обрисуват на преден

план двойки от образи на герои, единият от които ни дава възможност да си обясним другия. Но дори и в такива случаи все пак главното внимание е насочено към един от героите, носител на основните авторови концепции. При романа пълно се проявява епическата широта на изложението. Единството се постига чрез многообразие в действията и описанията, чрез <u>многоплановост</u> в повествованието. Осъществява се взаимно уравновесяване между тези противоположни тенденции - които са подобни в случая на <u>центробежна и центростремителна</u> сила. От една страна, авторът се стреми да включи в произведението си много неща или поне да намекне за тях, от друга - чувството му за мярка го контролира, ограничава го, насочва го към концентриране, към сгъстяване и завършване. Ако не се реализира уравновесяване на тези противоположни тенденции, ще се стигне или до безконтролно натрупване на много различни, но неосмислени факти, или, обратно - до бедно, схематично описание. Епическите герои в романа обикновено се дават в богатството на техните характери, с различни черти, които постепенно се разкриват в резвитие. Тази особеност най-пълно се проявява при реализма. Самото изграждане на характерите става по сложен път - тук играе роля и непосредствената авторска намеса, и участието на героя в действието, и неговата собствена реч, а понякога и взаимоотношенията му с другите герои, обликът на тези герои, които се показват в <u>контраст</u> или по <u>аналогия</u>. Задачата е да се постигне относителна завършеност с оглед на приетото от автора единство при постройката. Големите майстори на словото успяват да осъществят творческо равновесие.

При романа наблюдаваме <u>полифонична</u> структура, при която отделните изяви са равноправни, интересно е не толкова отделното, колкото общото, внушителният многогласен хор, цялостната хармония. Този тип на изграждане е осъщес-

твен блестящо във "Война и мир" на Толстой.

За разлика от романа при разказа наблюдаваме монофония. Проявяват се само някои от сюжетните компоненти (експозиция, завръзка, кулминация, завръзка), като част от тях са загатнати или непълно очертани. При повестта като междинна форма изпъкват по-пълно сюжетните компоненти, обаче те са последователно осъществени в една само линия без сложно преплитане.

Разликите между трите вида по отношение на размера също са относителни с оглед на различието в националните традиции на една или друга литература, на господстващите вкусове през различните епохи, както и в зависимост от личните творчески замисли и намерения на творците.

Отделните епически жанрови форми имат свои особености на изграждане. За малките епични форми не се отнасят същите принципи на изграждане, които наблюдаваме при романа. Външно има съществени различия, макар че в основата пак се проявяват общоважещите епични закони. Едни и същи закони - в различни форми при различен облик. И при разказа има широта, елементи на многообразие, но те се постигат с подбирането на отделни моменти. Външно прави впечатление лаконичността, пестеливостта, точността особено при късия разказ. Колко трудно е с малко думи, с малко случки, с малко герои да се каже много нещо, да се изрази съдържание, въздействуващо не по-слабо от съдържанието на големия роман. Тук са най-нетърпими излишните сцени, отклоненията. Всичко трябва да бъде строго премерено, точно преценено както в часовников механизъм... Разнообразни и различни са формите на повествование при разказа: някъде има повече събития и факти, повече действие, другаде се използува твърде много диалогът; може да се вмъква пряка характеристика, авторски замисли, пасажи с лирично отношение и пр.; понякога в целия разказ може да преобладава лиризмът. Не е възможно да

се определят точни пропорции при употребата на едни или други средства. Винаги обаче трябва нещо "да става". И то като се очертават характери, като се разкриват концепции, като се въздействува в определена посока. В най-добрите разкази е налице преплитане на действието и характерите - то сякаш "минава" през тях. Обратно, в късите епически произведения на неопитни писатели често наблюдаваме да се въвеждат сцени и случайни разговори, които не спомагат да се изясняват характерите на героите. В такива случаи като че ли действието се плъзга покрай най-важното. Голямо умение се изисква от писателя, за да насочи вниманието си към същностното, към конфликтите, които дават представа за човешките преживявания. В ограничените рамки на разказа е трудно да се кръстосат убедително съдбите на отделните герои - и то без да се разминават повърхностно. При пълноценно изграждане характерите в сюжета взаимно се осветляват. В романа и повестта има по-сложна мотивировка, важно е да се изявяват убедително, логично промените в характерите. В разказа няма много събития, няма продължителност по време, обикновено има една сюжетна линия. Но когато - главно в по-големите разкази - се преплитат две или повече сюжетни нишки, едната от тях е преобладаваща, като останалите органически се свързват с нея. Така е например в разказа "Танго" на Г.Караславов, където няколко тематични цялости са умело организирани с обща целенасоченост и идея, с отношенията между героите.

Почти всички разкази на Емилиян Станев са пример на майсторски оформена структура, която е дълбоко прочувствувана, дълбоко изживяна във връзка със съдържанието. Писателят има усет за важното и необходимото, той изгражда творбите си с вътрешно напрежение и психологическа детайлизация. Обикновено в разказите му няма много случки и събития. Външното действие е просто. Разбира се, тази осо-

беност, абстрактно разглеждана, не е нито достойнство, нито слабост. При умението на автора да се задълбочава психологически, да разкрива правдиво преживяванията на героите тя става достойнство, а в други случаи би могла да бъде слабост. В разказа е напълно възможно да се предава разнообразно и сложно действие, изпълнено с неочаквани обрати и изненади. Само че в късия разказ това трудно се постига. Емилиян Станев обаче явно не обича заплетени ситуации, няма вътрешен афинитет към представянето им. Той пристъпва към изграждане на образ чрез вътрешноконфликтни преживявания. Понякога в разказите му външно нищо не става, а действие има - чрез него ние навлизаме в цял един свят. Така е например в разказа "От скука". В него са дадени външни сцени и разговори, но основната проблема е предимно психологическа. В преживяванията на героя Марев е показано и неговото развитие. Изграден е напрегнат конфликт. С живо умение, с дълбок проницателен поглед на оригинален художник Емилиян Станев надниква в живота на дребните съществувания, в сивотата и мъглявата скука на провинциалния чиновнически бит преди Девети септември.

Често при отпечатване на сравнително неголеми белетристични творби, четем жанрово означение "новела". Каква в същност е разликата между новела и разказ, между новела и повест? Конкретната творческа практика показва голямо разнообразие по облик на този вид, не ни насочва към определени жанрови признаци. Теоретически понятието не е изяснено. И все пак мнозина писатели го употребяват.

У нас истински новели днес почти не се пишат. В световната литература също така жанровата форма е променила облика си, сляла се е с други жанрови форми. Терминът и понятието "новела" са ясни при тяхното възникване - през Ренесанса в Италия. Известни са новелите на Бокачо в

сборника "Декамерон" - типични по облик. В тях в жива, остроумна форма, напомняща анекдотите и някои фолклорни разкази от края на Средновековието, се разкрива любопитна новост, злободневни събития от бита, от интимното, от социалното, като се смъкват завесите, разголват се отношенията. Използува се сензационен и силно интригуващ елемент, надниква се в сфери и отношения, които "сериозната" литература пренебрегва. Има своеобразие както в тематиката, и така и в атмосферата, в тоналността, в стила, изпъстрен с простонародни и жизнени изрази. Обикновено краят на новелата е неочакван, изненадващ, понякога дори - логически абсурден. Лицата и събитията се осветяват с лек ироничен аспект, с витално чувство, с епикурейско светоусещане. Очевидно много от тези особености са във връзка с тенденции през време на Ренесанса, но те са свързани и с композиционни форми с особен подход, със специална нагласа при интерпретирането.

Примерът с творбите на Бокачо, както и на други автори, като М.Наварска, Дж.Чосър, Сакети, Бандело и др., показва, че най-типични са тези новели, които са обединени с цялостен облик в една книга.

В по-нататъшното си развитие в различни литератури новелата не се оформя със свои специфични черти, а се сближава с другите белетристични видове. Самият термин, който етимологически означава "малка новина" и няма естетически смисъл, започва да се употребява и за други сродни литературни видове. Така в някои западни литератури няма название "повест", а понятието се означава с термина "новела" - както се определят жанрово и по-кратки творби. В някои литератури с този термин се означава романът. От 18 в. в Англия романите от нов тип се наричат "novel " и това название се е утвърдило като трайно.

Терминът се употребява и в киното. Там под новела се разбира филм, по-малък по времетраене от обикновено приетото, т.е. не час и половина, а от пет до пет десет минути приблизително... Но трябва да кажем, че има много италиански филмови новели - например в сбирките "Комплекси" и "Госпожи и господа", които са напълно типични по облик с оглед на първоначалното анекдотично изграждане на новелата. Те ни напомнят за истинския жанров смисъл на този тип творби. Впрочем подобни форми има и в литературата, особено в разкази на италиански писатели, където е най-силна традицията на характерния жанров облик.

И все пак разнообразието на новелата е толкова голямо, че сега е трудно да се търсят строги норми. Разлика между разказ и новела,разказ и повест има само от историческо гледище, от гледище на възникването. Щом трайните черти на жанровата форма по ред причини не се проявяват активно в съвременната ни литература, мисля, че е най-добре у нас да се отбягва означението новела. Освен в някои(специални случаи - когато има по-лек тон, по-интригуваща тематика, забавни ситуации с резки композиционни преходи, с неочакван финал, при циклично обединяване, като това не пречи смисълът да е съдържателен и задълбочен. В подобни случаи несъмнено до известна степен е основателно да се употребява този термин, но и тук все пак има условност поради сложното преплитане в жанровото класифициране. Всички други категоризации са неубедителни, дори и когато внушават респект.

ж

ж ж

Освен тези епически видове има и други, които се оформят в три главни категории: а) документални, Б(хуморис-

тични и в) тясно свързани с фолклора. Към тези категории трябва да се прибави и четвърта, към която спадат афоризмите, парадоксите и есетата като своеобразни форми с изявено философско начало при синтезираност на речта, остроумие, находчивост и оригинална форма, използуваща разнообразни белетристични способи.

Към документалните епически видове спадат пътеписът, мемоарните творби, очеркът и хрониката. В по-редки случаи художествен облик може да има и репортажът, който в типичните си проявления е чисто журналистически вид. При тези видове сюжетността се проявява спорадично и в непълни форми, понякога дори тя съвсем липсва. Структурата и цялостното повествование в значителна степен е обусловено от прекия жизнен материал, който е първооснова и чиито характерни определители се запазват с непроменен облик. И тук обаче художествената измислица играе роля - ред описания на природата, обстановката, ред психологически анализи и диалогични форми се доизмислят от автора в духа на фактическите проявления. Освен това и при документалната проза също има отбор на фактите, има преценка за важността на едно или друго събитие, за необходимостта от подробното му или бегло предаване, за вмъкването на някои измислени елементи, разбира се, несъществени - като отделни реплики, преживявания, дори сцени - за съчетаването на всички компоненти, за последователността на изложението и пр. Поради пряката зависимост от жизнения материал при тези епически форми често няма сюжетно изграждане в истинския смисъл на думата, но развитие винаги се наблюдава, повествованието е разгърнато, то протича с привидно епическо спокойствие, може да има и двустранност на изложението.

В много случаи връзката с жизнения материал е голяма, без да има пълно покритие между отразяваното и художественото изграждане. При всеки отделен творчески подход възможностите в това отношение са различни.

*

*　　　*

В сравнение с лириката, драмата и лироепоса епическият литературен род е най-независим от техническите изисквания. Именно затова при него са възможни най-много различни комбинации на изграждането. При лириката и драмата техниката играе голяма роля, а тя е свързана пряко и с цялостната структура на творбите. При епоса постройката не е подчинена на техниката, а предимно на съдържанието и езика. Това проличава особено ясно при документалните видове и при останалите – хумористичните и произлизащите от фолклора. При фейлетона като един от основните хумористични видове на епоса се наблюдават много разновидности: има сюжетни и несюжетни фейлетони, има творби от този вид с разнообразно проявление на комичното: с лек хумор, сатира, сарказъм. Остро сатиричните и саркастичните творби се приближават до памфлета и често е трудно да се набележи точна граница. Срещат се и фейлетони, написани в стихове, които са преход към лироепоса или към лирическите сатирични и хумористични стихотворения. С искрящо остроумие са изпълнени фейлетоните на Ботев. И по съдържание, и по език те имат народностен оттенък. Изпъстрени са със специфични народни езикови обрати – израз на народна мъдрост, която авторът е опознал и овладял дълбоко. Във фейлетоните е показана тънка наблюдателност и остро чувство за критичност. Ботев е непримирим към грозното и злото; той реагира различно – ту осмива хапливо, но незлобливо, ту саркастично жигосва, изгаря, унищожава. Той има вярно око за про-

тиворечията и слабостите. В "Политическа зима" е показано отношението на автора към реакционерите от цял свят, с гняв и болка се изказва негодувание срещу експлоатацията и социалното потисничество. Ботев е проявил майсторството си да прави къси и сбити, но много изразителни характеристики.

Памфлетът е пряко нападателен, определено безсюжетен, в типичните си проявления - високо интелектуален и често изразяващ философско отношение. Специфични са изразните средства на този вид, често изпъстрени с груби, резки и горчиво нараняващи нападки. За пример могат да ни послужат някои творби на Христо Ясенов. В тях комичното се гради върху основата на силни и резки, контрастни чувства, които напират в несдържан и малко хаотичен ред, не позволяват системно и ярко да се изгражда образът, а бързат да се изявят и да покажат отношение. Основните настроения са все едни и същи - те пряко произхождат от идеологическите позиции на автора, от мястото му в обществото, от участието му в класовата борба.

Христо Ясенов е един от майсторите на памфлета - тази рядко използувана и днес у нас позабравена форма на комично характеризиране. У нежния лиричен поет, какъвто го знаем от символистическите му стихотворения, неочаквано се открива неподозирана сила и борческа устременост. Изразните средства, които подбира, са в унисон с чувството - в тях има много несдържаност, бурна смяна на багри и ефекти. Представите в съзнанието на памфлетиста са свързани все с крайни състояния. Подчертано е желанието за пълно унищожаване на злото и позорното, както и на неговите носители. Много често в памфлетите на Хр.Ясенов се говори за бесилки, за въжета... Изобличението има не само активна худо-

жествено-въздействуваща сила, но и непосредствена революционизираща призивност, която не допуска никакви компромиси с враговете. Отрицателните качества и прояви подчертано се хиперболизират и се акцентира на тях. Те образуват цялостно единство. Невъзможно е да се свързват с качества, които да имат неутрален или положителен смисъл. Така отрицателното в изобличаваните обекти придобива чудовищни размери, напуска границите на човешкото.

Например остро, сатирично е представен образът на Връбчо - буржоазен вестникар - за когото Ясенов често говори. В изграждането му са синтезирани богати черти, олицетворяващи всичко отрицателно, подло, ниско и продажно, арактерно за реакционната буржоазна интелигенция. Образът е карикатурно преувеличен, очистен от всички случайни прояви, които имат частично временно значение, насочен към основното - към политическата платформа, към мястото в обществените борби. В образа на героя е подчертано истеричното, двуличието, коварството. Ясенов го представя като типичен предател и подкупник, който за паница леща е готов да продаде и душата си, който по облик напомня Юда Искариотски.

Специфично е проявлението на гротеската като литературен епически вид.[1] При нея наблюдаваме карикатурно разкривяване на образите, подбудено от гневно и крайно отрицателно емоционално отношение. Наблягa се на грозното, примитивното, натуралното, дори на вулгарното. С ярко сатирични краски рисува Христо Ботев в "Това ви чака" отрицателния образ на чорбаджията Кир Михалаки. Гротесковият елемент се чувствува най-определено при описване външността на героя, където се вижда влияние от Любен Каравелов: "А голям и умен човек беше Кир Михалаки: шкембето му де можеш направи такова шкембе - да събереш шкембетата и на

1 Гротеската е едновременно подход, проявяващ се частично в различни по жанров облик творби, и литературен вид, спадащ към епоса - в случаи, когато цялостното изграж-

шестех букурещки търтове, макар те и повече народен имот да са изяли; главата му - пет такива глави, каквито има "нашето доктор", макар то да е професор "на букурещкото медицинско факултето" и с конския си ум е зачудило и мало, и голямо. Главата и шкембето на Кир Михалаки нямаше ги по всичките салхани. В шкембето му свободно можаха седна пет души турци и да пият кафе ; в главата му[с] тридесет яйца гъска да насадиш, а гърдите му - гърди нямат нашите чорбаджии. Лицето на Кир Михалаки мязаше на подница, носът на мухлясъл грозд, ръцете - ръцете му се не виждаха отпред, а крака - само от краката му да направиш 5 - 6 попа. Отзад Кир Михалаки беше някак по-деликатен: вратът му - като талията на свинята, гърбът - кръгла манастирска трапеза".

Към произведенията, които са произлезли от съответни фолклорни видове и имат голяма близост с тях, се отнасят приказката, митът, легендата. Разбира се, литературните видове, които имат сходство с фолклора, са много повече. При тези видове обаче връзката е по-пряка, тъй като се запазват специфичните особености на примитивното мислене, на първичното виждане, които се използуват като условни творчески способи. Дава се израз на народното чувствуване и светоотношение, въвеждат се фантастични образи и ситуации. Всеки от тези видове има свои частни белези на изграждане и съдържателност. Особен е обликът на идилията, при която се утвърждава с подчертана идеализация чистотата на отношения, близки до природата, до естественото начало, до детински непосредственото и жизненото.

Анекдотите и вицовете са кратки епически форми, в които синтезирано и остроумно се представя ситуация с осмиване и изобличение. При анекдотите по-определено е застъпен разказвателният елемент. И двата литературни

дане на произведение в немерена реч е гротесково (в поредки случаи има гротески, които са в стихове).

вида се оформят в личното творчество под прякото влияние на фолклора от миналото и съвременността.

На пръв поглед по-далечна е връзката на афоризмите и парадоксите с фолклора, тъй като те се оформят като плод на извисена интелектуалност. Но несъмнено и техните корени са в мъдростта на пословиците и поговорките - най-малките по размер фолклорни видове, аналогични по съдържателност, образност и форма на епическите видове от личното творчество, които имат сентенционно изграждане. Есето, също епически вид, се изгражда самостоятелно като своеобразно съчетание на философско и белетристично начало при свободна асоциативност и изявен личен поглед.

Цикличността изобщо е характерен белег на жанровото изграждане. Тя се наблюдава и в лириката, а също и при литературните сценарии. Най-определено тя се проявява при епоса, където има специфични особености. Цикълът от разкази ("Вечери в Антимовския хан" и "Ако можеха да говорят" от Йордан Йовков, "Софийски разкази" от Камен Калчев, "Барутен буквар" от Йордан Радичков) представлява своеобразна преходна форма, която стои в предверието на повестта и романа. При тази форма, от една страна, има общо обединяване, с едни и същи герои, насоченост, тематика, тоналност и пр.,а от друга страна - всяка от отделните части (отделни разкази) е самостоятелна и независима, със свое специфично значение.При романа цикличността се осъществява както в трилогията и тетралогията, така и в серията романи, в които има определена монументалност.

Монументално изграждане наблюдаваме при романа-епопея, една преходна форма към лироепоса. В нашата литература има едно много оригинално жанрово явление - мемоари-епопея, това е забележителната творба на Захари Стоянов "Записки по българските въстания".

*

Драмата възниква в дълбока древност. Европейската драма се зарежда в стара Гърция през време на обредите в чест на бога Дионис. Оттам води началото си цялата днешна драматична традиция. Възникването не е произволно и случайно. Още тогава са намерени наченките на жанрова форма, която отговаря на определена човешка същност, на търсенията и стремежите на хората. През всяка епоха има различен тип драматична структура. Голямо е разнообразието и при отделни творчески направления и течения, както и при отделни писатели. Структурата на драмата се утвърждава постепенно в процеса на историческото развитие, при продължителен многовековен опит, във връзка с културните вкусове и изисквания на обществото през различните епохи. Оформянето на драматичните жанрови особености не е напълно самостоятелно, не е единствено на литературна основа, тъй като драмата се развива в тясна близост с театъра и важно значение имат неговите специфични норми, свързани със специфичното изграждане. В това отношение драмата се различава от останалите литературни родове. Различията са и вътрешномисловни, свързани повече със съдържанието, и външносценични, свързани повече с формата. В завършените драматични творби наблюдаваме здрава спойка между тези разнородни по облик елементи. И все пак поради литературната си основа драмата има близки особености с произведенията от другите литературни родове. В нея се постига дълбока кондензираност – подобна на лиричната: така се избягва еднообразието, създава се възможност в ограничени рамки да се предаде широко съдържание. Като казваме ограничени рамки, имаме пред вид времетраенето и мястото на действие, които в значителна степен са обусловени. От друга страна, в драматичните творби се изграждат характери, изясняват се събития – това извиква и нуждата от

детайлираност, подобна на епическата, само че не описателна, а изобразителна.

Драмата спада към сюжетните литературни родове. В това отношение почти няма изключение въпреки известни частични опити, при които се стига до смесени композиционно-жанрови форми. Дори и когато сюжетът не е свързан с протичането на външни напрегнати събития, а с вътрешно развитие, с психологическа противоречивост и действеност, налице е дълбока интензивност, има отражение на външни конфликти. В истински художествените реалистични драми сюжетът се изгражда върху остро противоречие. Напразно някои считат, че това е отживяла "аристотелевска" традиция в драмата, която е свързана с миналото, а днес вече не е характерна. Въпреки, че има разнообразни решения, въпреки, че може да се набележат новаторски тенденции в различни форми, самата същност на театъра насочва към дълбоко конфликтна действеност, присъща на драматичните произведения изобщо. Противопоставянето може да се гради върху стълкновение между отделни групи от хора, между отделни личности, между противоречиви интереси, чувства или тенденции; то може да бъде дори на интелектуално-смислова основа. Най-често напрежението е голямо. Към конфликта е центрирано всичко основно в ситуациите и характерите, които се изявяват ярко и подчертано чрез него. Обикновено в основата на сюжета забелязваме хипербола и контраст - не като езикови, а като композиционни средства. Те са неразривно свързани с конфликтно-действената основа на композицията. В драмата всяко действие има противодействие, всяка борба - съпротива, всяко усилие среща пречки. Движение и прекъсване на движението, протести и примирения, обхващане и стесняване, заплитане и разплитане - такива контрасти се наблюдават, при това дадени подчертано, преувеличено. В драматичното произведение е нужно да се поддържа интензивност, да се заинтригува зрителят, да се изненадва, да се засилва и да се отслабва

действието с постоянна смяна, разнообразие, преходи. Не може да има продължителна статичност - при нея драмата не дава храна на въображението. Нужно е да се задоволява любопитството, да се тълкуват сложните проблеми, неопределените места.

Срещат се и такива драматични произведения, при които на пръв поглед няма резки контрасти. Но това е външното впечатление - в сърцевината на драматичното действие винаги се съдържа богата вътрешна интензивност.

Има съществена разлика между конфликтите в живота и в литературното драматично произведение. Не всяко стълкновение, наблюдавано в живота, би било конфликт и пренесено на сцената. В драмата има по-специално художествено организиране с разкриване на движещите средства, скритите пружини, мотивите, с детайлизиране на психическата нагласа у хората. Въвеждат се и допълнителни събития, случки, отношения, чрез които се постига напрежение и които създават фон, характеризират обстановката. При драматичния конфликт забелязваме съзнателна целенасоченост, от една страна, на автора, и от друга, на героите. Съзнателната целенасоченост на героите има относителен характер, защото тя се дирижира от автора. Необходимо е героите да проявяват някакви стремежи, да се сблъскват с други хора, да се противопоставят на нещо. Всичко това е осмислено във връзка с определена идейна първооснова.

В много реалистични произведения ролята на автора, организатор и ръководител на действието, не се забелязва определено - това е така наречената имперсоналност. Така е например в трагедиите на Шекспир и на други писатели. И в тези случаи обаче, има основна творческа целенасоченост, която обуславя движението на героите, въпреки че участието на автора не изпъква на пръв план, преднамерено е прикривано, за да се постигне по-голяма изразителна убедителност и правдоподобие.

Драматическото действие се различава от епическото, тъй като е неразривно свързано с конфликта; то има напрегнат

характер. В драмата е важно значението на целенасочеността, която произхожда от контролиращата роля на автора. В рамките на самото действие тя се осъществява чрез разкриване психиката и индивидуалното съзнание, което влиза в стълкновение със съзнанието на други субекти. Драматическото действие е не просто физическо изменение, то е част от цялостната действена верига, свързано е с други действия. Между тях има причинно-следствена зависимост. Драматическото действие не е индивидуална проява, а се осъществява при показване на отношения между различни хора. То винаги има някакво отражение, причинява други действия, разнообразни по вид, степен и сила. Чрез него се изменя разположението на силите в сюжета.

Шумът, напрегнатите дуели, острите стълкновения на сцената все още не означават пълноценност на драматичното действие. То не се състои във външното движение - или както много правилно изтъква Дж. Лоусон: "Действието може да бъде сведено до минимум физическа дейност... Проблемът за създаване на действие се състои в това да се намери характерната и необходима дейност".[1]

Драматическото действие е насочено към характерите, към психологическите движения и отношения."Действието е най-ясното и изразително разкриване на човека, казва Хегел, разкриване както на неговото умонастроение, така и на неговата цел. Това, което човекът представлява от себе си и в своята най-дълбока основа, за пръв път се осъществява чрез действието..."[2]

Очевидно е, че не всяка проява в драмата има такъв интензивен характер, не винаги се разкрива необходимото, значимото, което е свързано със същността на човека. Във всяко

---

[1] Дж. Г. Лоусон, "Теория и практика создания пьесы и киносценария", изд.Искусство, М., 1960, с. 231.

[2] Гегель, Соч., т. XII, Соцэкгиз, М., 1938, с.223.

драматично произведение има и много прояви, които са обикновени стълкновения и предаването им е свързано с частично епическо или лирическо начало. Поради това условно може да кажем, че в драмата има два основни вида действие: драматическо и обикновено. Под обикновено действие (този термин е условен и не е общоприет) разбираме такива форми на развитие и изменение, при които има подобие на лирическо и епическо изграждане или пък които се отнасят за външни стълкновения и прояви. Ала дори и тези елементи несъмнено придобиват по-особен облик, тъй като са организирани в едно цяло със специфичното, типично-драматическо действие, обслужват го и са функционално приспособени към него. Нужно е драматическото действие да преобладава - особено да изпъква при важни моменти. При тях се оформят емоционално-действени тласъци, чрез които непрестанно се поддържа интересът на зрителите и се постига предвижване от една фаза на развитието към друга. В протичането на действието абсолютно е постоянното нарастване. Но то не върви праволинейно, а зигзагообразно. Може да има временни спадания, които са относителни, защото при драматическото действие важи принципът на възходящата спирала. Когато в драмата има задържане, забавяне, затихване или отстъпление, това се прави с цел да се подготви ново настъпление, да се даде тласък на нещо по-силно от предишното, да се даде и почивка, за да се почувствува по-определено силата на новото стълкновение, да се вмъкнат нови елементи, които по нов начин да очертаят съотношението между борещите се сили. Това увеличава неизвестността на развитието - зрителят бива озадачен и с нетърпение очаква развръзката. Понякога се използува и контрапункт - повратна точка в развитието или характерите; кръстосването на различни прояви и подбуди води до неочакваност, която като че ли обръща действието. Но и този момент в същност има само временно значение за по-слож-

но заплитане на действието, което непрекъснато върви по възходяща спирала.

Много сполучливо характеризира драматическото действие Шилер (в писмо до Гьоте от 26 декември 1797 г.). Той казва "Драматическото действие се движи пред мене, около епическото се движа аз сам, то изглежда като че ли неподвижно...Ако събитието се движи пред мен, то аз съм здраво прикован към истински чувственото, въображението ми губи всяка свобода..., аз съм лишен от правото да се оглеждам и размишлявам, защото аз следя странична сила."[1]

Авторът на драматическото произведение в много голяма степен, отколкото епикът, е "подвластен" на героите си. Въображението му не може да се отвлече в странични размишления, а е съсредоточено към основни пунктове на емоционално напрежение. Но разбира се, несъмнено е и организиращото начало, което произлиза от творческата личност. В действеното конфликтно развитие има временно затихване и ново засилване, има преходи към по-висока и по-ниска степен на напрежение, но всичко това е свързано в единна верига, цялостно обединена и осмислена. При епоса са възможни подробни описания, обяснителни пасажи, забавящи развитието на действието, отклоняващи се от основната му линия. Може едновременно протичащи събития да се показват чрез монтажно разгръщане, да се правят връщания назад. В драмата подобни моменти имат много по-ограничен и частичен характер. Те са само помощен материал. В драматическите произведения, в които се използуват много ретроспекции и ретардации, обикновено резултатите не са убедителни. През 1908 г. Л. Н. Толстой пише: "Цялата разлика между романа и драмата аз разбрах, когато седнах над своята "Власть тьмы". По начало пристъпих към нея с тези похвати на романиста, които ми бяха по-привични. Но вече след първите

---

[1] Шилер, Собр.соч., т. 7, М., 1957, с.482.

страници видях, че тук работата не е в това. Тук не може например да се подготвят моменти на преживявания на героите, не може да се накарат те да мислят на сцената, да си припомнят, да се осветлява техният характер с отстъпления в миналото, всичко това е отегчително и неестествено. Нужни са вече готови моменти. Пред публиката вече трябва да бъдат оформени състоянията на душата... Такива изсечени образи във взаимните колизии вълнуват и трогват зрителя. А монолозите и разните преходи с картинки и тонове - от всичко това дотяга на зрителя и той започва да съжалява защо столовете не са направени с облегалата към сцената. Вярно е и аз не се удържах, и аз няколко монолога вмъкнах във "Власть тьмы", но вмъквайки ги, аз чувствувах, че правя не каквото трябва. Трудно е на стария романист да се удържи от това."[1]

Толстой много сполучливо изтъква някои характерни разлики между епическия и драматически начин на изграждане. В случая изказването му за монолозите очевидно се отнася за такива солови изразявания, които са лишени от драматична сила, а имат повествователен, описателен облик. Защото несъмнено е действено-конфликтното значение на монолозите в "Хамлет" от Шекспир и в други творби. Толстой има пред вид монолози, които са пряко пренасяне на белетрестични описания или на размишления със статичен облик.

В съвременната драматургия има възражения против монолозите, поради това че въвеждането им е неестествено - никой не говори сам. Безспорен е условният облик на монолозите, но те са една сполучлива форма за разкриване на конфликтна напрегнатост, за мотивиране и подготвяне на действието. В същност цялото драматично изграждане е условно и само пълноценната драматична сила придава правдоподобен облик на оформените ситуации. Вярно е, че при монолозите условният елемент

1 К.Ломунов, Драматургия Л. Н. Толстого, М., Искусство, 1966, с. 102

е по-определено изявен, но при умело трактуване те постигат жизнени художествени резултати.

Когато говори за предаване на отстъпления, отнасящи се за миналото, очевидно великият писател има пред вид повествователно разгръщане, което отежнява драматическото действие. В наши дни в композицията на реалистичната драма широко се въвеждат сцени с ретроспективни преходи, които спомагат за изявяване на драматичния конфликт и са приемливи, ако се използуват с мярка. В това отношение драмата се развива в съответствие с обогатяване на техническите възможности в театъра.

В драмата са отстранени всички елементи, които забавят, намаляват напрежението и го поставят в делнични привични рамки. Затова при нея най-определено се чувствува условност в изграждането; съзнателно всичко се кондензира, съсредоточава, насочва към изясняване на основните неща; отклоненията, ако има такива, са временни и нетрайни. Използуват се и случайности, внезапни обрати и неочаквани преходи. Дори там, където се забелязва продължително "забавяне", то винаги е повече външно, а в основата му има остър конфликт. Относителният характер на "забавянето" в драмата личи ясно в трагедията "Хамлет" на Шекспир. В нея никъде няма провличане, спъване, трайно затихване, въпреки че героят е с колеблив характер, проявява нерешителност, склонен е към рефлективност и подробно анализиране, стига до раздвоеност. Обаче в трагедията "Хамлет" постоянно се води борба – тя се чувствува и в психиката на героя, той сам със себе си воюва. Характерът на героя е в тясна връзка с композиционното устройство. Не е възможно да си представим, че Хамлет е друг по начин на реагиране, че той веднага може да извърши убийство, към което го зове сянката на баща му. В такъв случай трагичният конфликт веднага ще завърши, преди изобщо да се е разгърнал и изяснил и изобщо няма да бъде драматичен конфликт. Големият художник Шекспир съумява при всеки конкретен случай да намери

подходящо съобразно с материала композиционно-жанрово решение. Конфликтът в "Хамлет" се разгръща постепенно, в него забелязваме постоянно засилване, все по-ново навлизане в същността на отношенията, преминават се различни етапи на развитие, различни перипетии.

Има пиеси, които започват от централен, много важен, критичен момент. Независимо от това обаче в тях пак се показва как се е водила до този момент или пък се води борбата, как се преодоляват едни или други пречки. Не винаги се постига пълно определената цел. Води се борба за това, но стремежите понякога не се осъществяват или се осъществяват частично или различно от намерението. В комедиите например често има "много шум за нищо", съзнателно се подчертава несъответствието между резултата и положените от героите усилия. В трагедията усилията на действуващите лица не са безрезултатни, но често те водят към обратни положения, към неблагоприятни стечения на обстоятелствата. Важно значение има силата на основния двигател - съзнателната целенасоченост на главния герой или на главните герои, както и силата на пречките, поставени пред тази целенасоченост. Не бива да се абсолютизира нарушаването на равновесието между лицата, защото т ще доведе до хаотичност, до нестабилност и така няма в същност да се постигне убедителна завършеност при разрешаването на конфликтите.

Набелязаните принципи на драматическото изграждане имат основно значение в най-характерните случаи. В конкретната практика са възможни най-различни модификации. И все пак факт е, че често на белетристични произведения се предават външно-драматични очертания - разделение на актове, изграждане чрез диалог, - но драматично произведение не се получава. Спецификата на драматичната композиция е неразривно свързана със спецификата на драмата като литературен род, с

ейната същност, с конфликтно-действената й основа, с конкретите творчески задачи.

Пряката връзка на външните и вътрешните драматически собености е очевидна - в същност те само условно се набелязат и не могат рязко да се ограничат. Диалогът в драмата има о-особен характер, различава се съществено от диалога в поса преди всичко, защото е драматично наситен, изпълнен с ътрешно напрежение; той играе основна изразителна роля. рез него се характеризира не само действието, но и всеки ерой в творбата; в драмата се проявява принципът на само-арактеризирането и взаимното характеризиране. При диалога есто има подобие на авторска реч. А в други случаи пък чрез его се разкриват мисли и чувства, преживявания, начин на реаиране. При взаимното характеризиране на героите има по-голяа сложност: тъй като преценката може да не е точна и обективa - поради социални и идейни подбуди, поради лична неприязън, оради недостатъчна способност да се наблюдава, поради ниско ултурно равнище. В някои случаи се вмъкват и демагогски изазвания, които още повече затрудняват простото възприемане, ла в същност - ако са умело употребени, обогатяват изобразяаните характери. Психическата самохарактеристика намира найълен израз в условно използуваните монолози, а също и в моноогическите реплики, чрез които се изразяват интимни мисли в рисъствието на други лица. В драмата авторската оценка се ава също чрез диалога. Тук е нужно голямо умение, за да не э стигне до изкуствена тенденциозност. Необходимо е така да э композира действието, така да се самохарактеризират и взаино характеризират героите, че пред нас да изпъкват цялостни арактери, да се види отношението на автора към тях. Особено оляма е трудността при изобразяването на герои, към които аворът се отнася изцяло или частично отрицателно. Необходимо да се има пред вид, че диалогът отразява диалектическата сложост на литературните образи, промените, които настъпват с

лицата, тяхното развитие. Авторът трябва да си изясни добре какви постепенни преходи и изменения ще се наблюдават в образа на един или друг герой според логиката и действието. Важен е и въпросът, как ще бъдат мотивирани тези промени, за да не изглеждат нагласени. Във връзка с това е въпросът и за различията в речта на едно и също действуващо лице.

Когато диалогът разкрива мислите и чувствата на героя, той може да има някои общи черти с вътрешния монолог при епоса, по-точно при романа и повестта. Само че при драмата диалогът е конфликтен, освен това е тясно свързан със сценичното действие. В драматичната творба няма постъпки и думи, които са независими помежду си. Думите никога не украсяват постъпките, не ги съпровождат (поне така е в добрите творби). Има дълбочина на мисли, чувства, предадени чрез диалог и разкриващи конкретни моменти от действието, мотивиращи постъпките на героите, осмислящи причините и следствията. По такъв начин отделните прояви, събития, случки стават драматическо действие. Неправилно е, когато диалогът е външно богат, изпълнен с краски, когато са подбрани поетични (или още по-зле - псевдопоетични) думи, но те звучат откъснато, стоят като декор, като фон на отношенията и събитията. Неприемлива е и противоположна крайност - когато диалогът е сух, безжизнен, когато не разкрива човешките вълнения, богатството на мисли. В такъв случай той не би могъл да покаже правдиво и действието, а ще очертае само някои негови външни форми. Хубавият диалог прелива в чувства, тънки наблюдения, ярки образни съчетания.

За сценичното представяне е характерно сложно съотношение между времето в пиесата и в зрителната зала. Оттук произтича и друго важно изискване на композиционно-жанровата драматична форма. Антрактите, при които има относителни външни прекъсвания, не са просто време за почивка на актьорите и публиката, а са важни елементи на цялостното изграждане.

Те не нарушават рязко сценичната илюзия, а когато са умело съчетани с актовете, я поддържат и засилват. Чрез тях се създава възможност за обхващане на голям откъс от време, за обгръщане на повече събития, без да се накърни представата за цялостното развитие, без да се прекъсне линията на действието. Връзката между отделните актове се постига чрез своеобразни словесно-обяснителни вериги, които накратко предават какво е станало. Те не бива да се въвеждат разтегнато и изкуствено, а в непосредствена зависимост от действието. Антрактът има важно организиращо значение. Понякога той показва отдалеченост по време. В пиесата на Чехов "Чайка" последният антракт замества случилото се в продължение на две години. Тук е нужна по-подробна мотивировка, за да се постигне относителна завършеност в съдбата на героите, да се изясни и тяхното поведение и образите им, да се доведе действието до конкретни общественоетични изводи. Антрактът не прекъсва хода на действието в пиесата "Чайка". Не се чувствува празнина, тъй като синтезирано се дава представа за протеклото и се набелязва най-важното. По пътя на условността в последния акт - напълно обосновано - героите се събират на едно място. Действието и тук е наситено с драматични моменти, като вече стълкновенията водят до завършеност на показаните отношения.

Може драмата да обхваща голям откъс от време и пак да бъде единна при обрисовка на стълкновенията. Важно е започването и завършването да се съобрази с жизнения материал и замисъл. Белински казва за "Ревизор" на Гогол, че е започнат от началото и е завършен в края. Всяка случка, всяко сблъскване на герои има предистория и често неопитните драматурзи се изкушават да започнат отдалече, да изчерпят всичко, което знаят или което биха могли да си представят за своите герои. Но неправилно е отдалечаването на момента на завръзката, защото действието се забавя, напрежението отслабва

неоправдано. Неубедителни са и примерите, при които подробно се показва животът на героите, след като конфликтът е разрешен в основата си. В някои пиеси се наблюдава друга слабост - прекалено избързване. Още в първото действие чрез ясни форми се вижда накъде върви действието и интересът по-нататък спада. Много от тези слабости се проявяват особено определено при биографичното изграждане. Обикновено то е при пиеси, посветени на конкретен действително живял герой. В такива случаи може да има събития, които са напрегнати, в които се извършват резки постъпки, дават се противоречия между отделни лица или групи от лица, но те не стават драма, ако не са организирани в една цялостна линия. Неприемливо е елементарното плъзгане по външни факти и събития, без проникване в подбудите, във вътрешните закони и човешкото поведение, в противоречията и сложните отношения.

*

*   *

Конфликтно-действеното разгръщане има различни модификации при отделните драматически видове. Най-пълно то се очертава в трагедията - тук драматичното начало намира ярко проявление. Поради особения, сериозен философски характер на трагедията острото противопоставяне на силата не се чувствува като изкуствено натегнато, условността - макар и подчертана - е приемлива напълно. С основната смислова същност на този драматически вид е свързана необходимостта от загиване на отделна личност или група хора в неравен двубой; обикновено активната страна е загиващата и тя проявява максимум усилия за осъществяване на задачите, поставени пред нея. В трагедията се рисуват изключителни по сила характери и страсти. Особено ясно се проявява кондензираността на характерите и чувствата, придобила конкретни форми при определени събития и

ействия. В трагедията се прави задълбочена мотивировка, има одчертана последователност и логика в поведението на герои-е. Тези особености на трагедията не може да се абсолютизират, ъй като жанровите форми имат разнообразно проявление в зависимост от разнообразния материал и от умението на писателя.

Трагедиите на Шекспир се градят върху противоречия, основата на които се крият борбите и различията в съществуващото общество, както и психологически конфликти. Това са ротиворечия, по начало неразрешими или противоречиви, които остепенно стават неразрешими. В трагедията "Отело" наблюдаваме типична внушителност на характерите, конфликтите и сиуацията. Тук основни способи на изграждането са контрастът хиперболизацията. Черните и светлите краски са рязко проивопоставени, при все че е постигната сложна индивидуализаия. Силното напрежение в конфликта не дава възможност за покойно и бавно разгръщане, за обхващане на различни момени, за постепенни преходи, а за динамично стремително раз-итие, което бързо върви към развръзката. Още в основната ситуаия има нещо, което предвещава по-нататъшно неблагополучие, рагична заплетеност в отношенията. Странната, необяснима ривързаност на Дездемона вече крие нещо гибелно. Тя рязко късва с расовите и съсловни предразсъдъци, смело се свързва любимия си, запазвайки нравствена чистота. Връзката между вамата се счита от бащата за позор, престъпление, изроде-ост и става причина за смъртта му. Тук забелязваме остро ълкновение между новия и хуманистичен дух и старите традиш, които все още властвуват. В това стълкновение е заложен ряд за нещастия, за крещящи противоречия. Шекспир разглеж-і проблема предимно на нравствено-психологическа основа. Но хванато е и социалното, добива се представа за закономерностите в обществото, показва се критично отношение срещу ин-игантството и подлостта, срещу несправедливостите в съсловто устройство. На тази смислова основа конфликтът се раз-

гръща стремително. При разкриването му няма никакво задържане, той се разразява мощно, стихийно като буря. Тук характерите, средата, събитията в значителна степен определят подхода на драматурга, който намира най-уместно разрешение.

Толстой пише, че всяко лице в трагедиите на Шекспир действува и винаги е ясно защо то постъпва по определен начин, какви са причините и следствията на неговите прояви. Това изказване се отнася напълно за трагедията "Отело". Всяка постъпка на героите е целенасочена и мотивирана. Още в началото действуват преди всичко главните герои - Отело и Дездемона, които се свързват. Постъпката на Дездемона тук е умело мотивирана. Шекспир специално спира вниманието си на този момент, като въвежда сцената в залата на съвета (трета сцена от първо действие), където Отело разказва как го е обикнала Дездемона. Детайлите вече убедително изясняват всичко. По-нататък Отело действува, за да разбере доколко е вярно обвинението срещу Дездемона, търси доказателства за изневярата й. В този момент авторът разкрива конфликта в душата му, преходите от едно към друго състояние. В трагедията Дездемона също действува - да бъде реабилитиран Касио и след това да се оправдае, макар че в това отношение проявява известна пасивност, която е обяснима, като се има пред вид характерът й, а също и възпитанието й. Яго също действува - всяка негова постъпка е насочена към поставената му цел. Творбите на Шекспир са свързани с първия етап от развитието на реалистичната драма - времето на Ренесанса. През тази епоха пълноценно се оформя новият творчески метод - реализмът. Най-крупното му проявление е творчеството на Шекспир. В трагедиите на великия английски драматург се проявяват много характерно специфичните белези на този драматичен вид. Някои от композиционните им особености не са без връзка с титаничния облик на времето - на дълбок социален, икономически, политически и култу-

рен прелом; не е случайна склонността в тях към монументални образи, резки контрасти, непримирими противоречия, силни страсти и многопланови действия. Тук несъмнено се проявяват и черти от индивидуалния стил на Шекспир, с умението на драматурга да вниква в психиката на героите, интимно да се сближава с тях, да оформя живо диалога, който е богат, съдържателен, с философски подтекст, със сложност на мислите и мотивите. Но безспорно е и влиянието на епохата, когато на пръв план изпъква личността, потискана и пренебрегвана преди това. Общото, характерно за епохата, по особен начин се проявява във връзка с натюрела и личното виждане на писателя.

В по-нататъшното си развитие реалистичната трагедия се оформя и с други особености. Запазва вниманието към характерите на хората, към тяхната жизнена социална съдба, към проблемите на човешкото битие, но те се предават в по-непосредствена връзка с делничното, обикновеното, простото, без монументално-патетично възвисяване на отделни герои. И все пак при трагедията винаги се запазват крупните планове в изграждането на конфликта и на отношенията, тъй като този драматичен вид се развива предимно през преломни и противоречиви епохи, като отражение на остри сблъсъци и на сложен духовен живот, на динамични устреми. Разбира се, има и много произведения, които са нещо средно между трагедия и гражданска или обикновена драма, те не са характерни за този драматичен вид и не носят основните му характерни черти въпреки известни елементи от него. Понякога се акцентира повече върху действието, върху фабулата, а в други случаи - повече върху характерите.

През XIX век в някои трагедии се рисуват народните движения, на преден план изпъква народът като герой на действието. Това налага някои изменения в изграждането на сюжета. Типичен пример е "Борис Годунов" от Пушкин. В тази трагедия гледището за съотношението между отделната личност и народа

придава по-особен облик на представяното разположение на силите, на рисуваните конфликти. В наши дни още повече се утвърждават тенденциите да се разкрива жизненото, естественото, свързано с живота на обикновените хора. Интересно е и животото преплитане на мрачна и оптимистична тоналност в съвременните социалистическо-реалистически трагедии, което създава нови възможности за композиционната цялост. Патетичното не се отбягва, хиперболизацията и контрастът също се използуват, но в ограничено съчетание с всекидневието, с народното битие.

*

* *

През XVIII век, в епохата на Просвещението се пишат много трагедии и комедии, но най-характерното за това време е откритието на нов драматичен вид - наречен първоначално гражданска, а по-късно - обикновена драма (употребява се и терминът "пиеса"). От самото начало на своя развой този драматичен вид се оформя на реалистична основа. Творбите на Лесинг, Дидро и други писатели откриват нова страница в развитието на драматургията, дават тласък на нова композиционно-жанрова форма, която в следващите периоди се налага като преобладаваща драматическа форма. Още от най-древни времена възникват трагедията и комедията и съвсем естествена е необходимостта да се създаде междинен драматически вид, в който се описват обикновени, делнични ситуации, в който отношенията са с разнообразна тоналност, без отчетливо изявяване на мрачни и жизнерадостни краски.

Докато в началото този вид е насочен към социалните проблеми, по-късно в него се преплитат разнообразни тематични тенденции - социални, политически, битови, психологически. В края на миналия век и в началото на настоящия век обикновената драма придобива богато развитие в творческите прояви

на Ибсен, Чехов, Горки, Бернард Шоу и др. Тя непосредствено се насочва към разкриване интимната психика на хората. Не се наблягa на фабулата. Поставят се важни проблеми за жизнената съдба на хората, обсъждат се тези проблеми. Когато характеризира изграждането на новата драма, Б.Шоу изтъква един нов фактор, това е дискусията. Той казва: "Преди в онова, което се наричаше "добре направена пиеса" имаше: експозиция в първо действие, ситуация във второ и развръзка в трето. Днес има: експозиция, ситуация и дискусия."

При обикновената драма също има конфликт в определена форма. Най-често той не е така напрегнат, както е при трагедиите. Конфликтът не се осъществява чрез широко движение на събития и герои, чрез резки преходи на масова основа и не води до трагични неразрешими противоречия. При развръзката не се стига до решителни основни изменения. При нея често има възстановяване на изходното положение с известна нова осмисленост, която само степенно променя характера на отношенията, докато при трагедията те се променят качествено. В преобладаващите случаи външните очертания на конфликта не са единствено показателни за облика му, тъй като той може силно и съдържателно да се разгръща и на психологическа основа. В редица драми има интелектуално-мисловен конфликт. Външният тласък на действието не е мощен, предават се обикновени човешки вълнения или преживявания, но има сблъскване на характери. В драмата на Бернард Шоу "Кендида" отношенията, които се рисуват, са в рамките на семейния конфликт. Поставят се предимно нравствени проблеми, които обаче са тясно свързани със социалното, насочват към него. Стълкновенията са предимно на лична основа, макар че се дава и социална характеристика на героите. Нарушаването на равновесието в отношенията между героите няма дълбоко разтърсващ характер, който би променил качествено същността. При сближаването на семейството на пастора с младия поет Марчбенкс се внася нов елемент,

получава се това раздвижване, което е необходимо, за да се изгради драматическият конфликт. Изграждането става върху основата на контраста - показано е противоречие между романтичното и делничното, между мечтателността и еснафството.

Поставянето на проблеми, навеждането на сериозни размисли е същност и на съвременната реалистична драма, в която наблюдаваме извисяване на интелектуално-психологическото равнище. При съществуващото разнообразие на литературни направления и тенденции, разбира се, не може да се обобщи само един подход или една форма. Не бива да се абсолютизират принципите, защото има различни конструктивни решения. В драмите с политическа тематика несъмнено повече се наблята на действието, на човешките отношения във връзка с определени идеи.

Интересно проявление на нашата епоха е психологическата драма, при която често пъти са отстранени почти всякакви събития и преломни действия.

Обикновената драма разкрива повече възможности за разнообразно конструиране на действието. Често пъти в него успешно се влагат и типични елементи, постига се известна външна обстоятелственост, която обаче в майсторските произведения е съпроводена с вътрешна интензивност и конфликтност както е в драмата на Горки. Основните принципи на драмата в разнообразието на стилове и художнически търсения намира необозрим брой конкретни решения.

*

*　　*

При <u>комедията</u> - друга основна жанрова форма - хиперболата и контрастът в изграждането играят голяма роля. В ситуациите, които се рисуват, има съществени изменения, рязко нарушаващи съотношението на силите. Според специфичния си

цялостен облик трагедията и комедията са полюсни жанрове. Това се отразява и на композицията. При комедията напрежението в развитието на действието е изкуствено приповдигнато, борбата всъщност е лековата, макар че правдиво се представя за съдържателна. Измененията в характерите, които настъпват, не засягат дълбоко същността на повечето герои и не са качествени, а са свързани предимно с външното. Характерно за композицията на комедията е сложно преплитане на действието - комедията има лабиринтовидна структура. При нея винаги има много очаквания да се случи нещо, които често не се оправдават. Привидната сериозна конфликтност води до внезапно разрешение. При комичното преувеличение се прави така, че условността не се крие. Не се проявява старание да се създаде илюзия за правдивост на формите, не се търси външна правдивост, свързана с жизненото. Често нарушението на външните очертания открито се демонстрира, в повечето случаи дори без да се мотивира. Комичното възниква върху основата на контраста. Дори в изграждането на езика, чрез който се цели хумористично въздействие, се използуват обрати, неочаквани проблясъци, остроумни, иронични изрази, при които има преувеличение и противопоставяне. В комедиите тези форми на цялостно изграждане са определено очертани, докато в другите хумористични видове на лириката и епоса се употребяват редица други похвати, забавящи действието или туширащи несъответствията. При комедиите също е нужна мотивировка. Но обикновено тя няма задълбочен характер, а често се вмъкват само отделни мотиви, не се разкриват дълбоко интимни подбуди. Това особено се забелязва в тези комедии, където изграждането е върху основата на комични ситуации. В най-добрите произведения от този вид обаче комичното се постига и чрез ситуациите, и чрез характерите, и чрез езика, като при отделни случаи може да се акцентува повече на една страна.

В творчеството на големия италиански комедиограф Карло Голдони забелязваме насочване предимно към характерите, без да се подценява и интригата. През времето на френския класицизъм се утвърждава главно комедията на характерите и до известна степен комедията на нравите. Счита се за повърхностно занимание да се пишат творби, в които важна роля играе неочакваността на отношенията, богатството на фабулата, разнообразието на сцените и ситуациите. Голдони се учи от Молиер и от френската комедия изобщо, но същевременно той счита за основа на комедията "забавните и комическите положения."

В комедиите много по-широко, по-свободно се разбира необходимостта от единство. Става въпрос за съдържателните, оригинално написани комедии, а не за повърхностните произведения, в които центробежната тенденция на произведението често господствува напълно и преминава в безконтролно съчетаване на външно-ефектни сцени с хумористичен ефект. В творчеството на големите писатели комедиографи, въпреки че има уравновесяване между противоположните тенденции, често акцентът е към центробежните сили, без да се изпуска контролът.

В по-нататъшното си развитие комедията преминава различни етапи и форми на изграждане. Очертават се три основни насоки: 1. комедия, в която преобладава ситуацията; 2. комедия, в която се акцентира върху комичния характер; 3. комедия, която се гради предимно върху езиков хумор. В най-сполучливите произведения тези три насоки се сливат органически - така е например в "Ревизор" на Гогол, където се използуват хумористични ситуации и езикови контрасти. В творбите на Оскар Уайлд хуморът е предимно в живия остроумен диалог, в находчивите съпоставяния и образни характеристики, в язвителните забележки.

В съвременната социално-реалистическа комедия се набляга на характерите и на социалните проблеми.Използуват се

азнообразни тоналности; от лековато-хумористично осмиване
о язвително-сатирично изобличение, с утвърждаване на положи-
елното в социалистическата действителност. В това отноше-
ие интересни са комедиите на Маяковски, в които има мно-
о условни форми на изграждане - реално и фантастично е обе-
инено в цялостна идейнообразна верига.

Трябва да се изтъкне, че в съвременната драматургия
тази насока все още не е направено много; не са осъществе-
и всички потенциални сили.

x

x x

При драматическия род разнообразието на литературните
идове не е голямо, тъй като изискването за сценичност има
пределящо значение. Освен трите основни литературни вида на
рамата, които заемат господствуващо положение, се използу-
ат и други форми. Повечето от тях са комични по облик, близ-
и са до комедията, но се различават от нея по две главни осо-
ености: някои от драматическите видове са несамостоятелни и
т гледище на други изкуства - не само на театъра; в тях се
мъкват музикални елементи и танци (водевил, мюзикъл, които
а близки до оперетата); при други литературни видове изпък-
ат жанровите особености на повърхностната комедия, изграж-
аща се върху стълкновения и външни сблъсъци (фарс, скеч).
ези видове не са се оформили като значителни от художестве-
гледище, макар че в определени епохи фарсът е играл поло-
ителна роля с критичната си насоченост и демократичността си.
свен това по размер те обикновено са по-малки, но строга огра-
иченост няма. По-точни са външните рамки на едноактните пиеси
сценки, които маркират отделни случки и епизоди с драматич-
конфликтно съдържание (не само хумористично). Някои творби
т този тип не са предназначени за сцена и представляват пре-
одна форма между лироепоса и драмата (например "Малки траге-

дии" от Пушкин – те са неповторимо жанрово явление, проявление на синтезираност). Подобни са и различните форми на драматически рецитали, предназначени за самостоятелно изпълнение.

В различните литератури се утвърждават и други видове имащи по-частно и временно значение. Съобразно с националните традиции и други условия от обществен и общокултурен характер се дава предпочитание на един или друг драматически вид. Така например в нашата литература не се разработва трагедията като литературен вид, типични трагедии почти няма. Вниманието към драматическите видове и по-специално към някои от тях е свързано и с облика на натюрела, характерен за творците, работещи в областта на драмата.

*

Писателите винаги са си поставяли разнообразни и богати задачи като действителността, която наблюдават и пресъздават. Те нерядко са се насочвали към създаване на творби с по-сложен жанров облик. Между установените три основни композиционно-жанрови форми, както и между отделните литературни видове в рамките на един литературен род няма непроходима граница. Тяхната устойчива композиционна форма в същност се среща в типичен вид сравнително рядко. Много по-често са случаите, при които има частично нарушаване на жанровата определеност, с тенденция за преминаване към друга жанрова форма, като се правят различни съчетания и комбинации. В тези случаи наблюдаваме органическо пълноценно проникване, а не механическо смесване. Поради това не е уместно за тези форми да се употребява термин "смесени", както постъпват някои литератори.[1] Този термин говори за външно свързване. Всъщност в тези случаи винаги има синтезиране, взаимнопроникване на елемен

[1] Вж.Л. В. Щепилова – Введение в литературоведение, Н., Учпедгиз, 1956 г., с.219

ти, които оформят качествено различно и ново образно изграждане.

При първоначалните литературни прояви жанровите форми не са били обособени определено, а са били свързани в едно цяло при така наречения синкретизъм на духовно-идеологическите дейности. Обособяването на жанровите форми е един продължителен и постепенен процес. През определени епохи те придобиват по-стабилна установеност - това е в зависимост от господствуващите вкусове и разбирания, при които се изисква чистота на формите. Подобни изисквания са ограничавали творците в търсенията им, но не са били в състояние да преустановят всякакви търсения и творчески експерименти. В развитието на литературата има и такива епохи, когато се изоставя строгата диференциация. Новият дух на ренесанса дава мощен тласък в тази насока. Творческите устреми на писателите, свободният размах на въображението им е основа за различни търсения и в жанровата определеност, за нейното обогатяване и разнообразяване. Положително значение в това отношение имат и постиженията на романтиците, които разнообразяват облика на жанровите форми.

Пред големите творци на всяка епоха винаги е изпъквала необходимостта от свободно използуване на жанровите възможности. Сложно изграждане има например "Мъртви души" на Н. В. Гогол. Това е белетристична творба, но не е повест или роман. Авторът я определя като поема съобразно със замисъла си да създаде епос от типа на Омировия. Определението му, без да характеризира точно жанровата й същност, има голямо основание и поради това, че забелязваме лироепически елементи в изграждането на образите и отношенията. Вмъкнати са много лирически отстъпления, размишления на автора - издържани в емоционално-есеистичен стил - както и описания, разкриващи лирично отношение и имащи сложна тоналност. В "Мъртви души"

сложността на постройката е и в друго отношение: на пръв план е хумористично-сатиричното описание, но зад него личи горчивият размисъл на автора, чувствува се драматично напрежение. Разнородните елементи са умело обединени в единна поетична струя. Произведението все пак не е поема в жанровия смисъл на думата, защото е написано в немерена реч, в него преобладава епическата широта и детайлираност. Но несъмнено е наличието на лирическо начало. Интересно е едно изказване на Белински, който казва: "... Лиризмът, съществувайки сам по себе си като отделен род поезия, влиза във всички други като стихия, оживява ги. Без лиризъм епопеята и драмата биха били ... хладно равнодушни към своето съдържание."[1]

Това схващане има голямо основание. Но от него не следва да приемем, че всички форми са "синтезирани" или обратно - че няма синтезирани форми като отделно проявление. Безспорно е, че има такива произведения като "Мъртви души" на Гогол, в които определено се забелязва органическо съчетаване на различни жанрови елементи. А в абсолютен смисъл очевидно елемент на синтезиране се забелязва във всички произведения. Ако бъдем особено придирчиви при анализиране на този проблем, би ни занимавал и въпросът дали лирическият елемент, който се наблюдава в епоса и драмата, не е специфично присъщо емоционално начало, свързано с облика на тези литературни родове - но тук може да се стигне до игра на думи, тъй като точни доказателства не може да ни дадат дори и кибернетичните машини...

Най-често при синтезиране на форми от един литературен род не се изгражда произведение от нов, неизвестен досега литературен вид, а различните елементи се обединяват въз основа на съществуващите познати форми, като обикновено една от тях е първостепенна. Подобно изграждане наблюдаваме напри-

---

[1] В. Г. Белинский - Сочинения в трех томах, т.2, М.,1948,с.12

мер в "Записки на ловеца" от И. С. Тургенев. Включените в тази книга творби имат най-голяма близост с очерците. Ала богатото виждане на автора, живото му въображение способствува той да се отдалечава от документалната основа, да създава сюжет като в разказите, да изразява поетични размисли. Тургенев изявява и лирично отношение към рисуваните обекти, изгражда конфликти с драматичен зародиш. Отделните елементи са сполучливо обединени в цялостни композиционни форми.

В драмите на Чехов композицията се гради върху своеобразно съчетание на лирично и драматично начало. Лиризмът не е само пунктиран в отделни моменти на творбите като отстъпление от основното драматично развитие, а преминава като струя през цялото действие и налага подчертан отпечатък. Чрез него вниманието се насочва към интимното в психиката на хората, към най-дълбоките им трепети. Репликите на действуващите лица често са миниатюрни лирически откъси.

Към синтезираните форми безспорно трябва да бъдат отнесени и тези драматични творби, които са написани в мерена реч. При тях фразите са конструирани върху основата на експресивно-лаконична лирическа организация, съчетанията са по-определено условни, отколкото формите на диалогичното изграждане в немерена реч. Несъмнено значение за цялостното въздействие има и интонационно-музикалното изграждане на речта, което подсилва емоционалното впечатление. В подобни случаи може дори да преобладава лирическо начало, както е в творбите на Пушкин "Малки трагедии". Езикът в стихотворните драми е по-богато метафоричен и иносказателен. Творбите на Пушкин "Малки трагедии" имат и друга отличителна особеност, която ги приобщава към синтезираните форми – именно това са драматични откъси, които не са предназначени пряко за представяне на сцената. В литературата се срещат подобни примери – "Фауст" на Гьоте също така не подхожда за театрално оформяне и е едно много сложно по облик произведение, съчетаващо особеностите

на драматичната творба и поема с превес на драматичния елемент.

Виждаме, че синтезираните форми са много разпространени, щом към тях биха могли да се причислят и стихотворните драми. Към тях спадат и много от тези творби, които разгледахме при отделни родови композиционно-жанрови форми. При наблюденията ни над синтезираните форми констатираме три основни типа на изграждане: 1. Творби, при които се запазва установеността на определен литературен вид, а се използуват елементи от други видове от същия литературен род или от други родове. 2. Творби, при които се създава нов междинен литературен вид, който няма точна жанрова определеност. 3. Най-после - особено интересен като синтезиране е примерът, при който свързването на елементи от литературни видове, спадащи към различни родове, довеждат до нов литературен вид, спадащ към нов литературен род. Творбите от тази група, са несъмнено най-характерни за синтезирането. Те се числят към лироепоса.

*

* *

Сложното съчетаване на лирически и епически елементи още от времето, когато се създават първите наченки на литературата, води до формирането и на един допълнителен междинен тип литературни произведения - <u>лироепическия</u>. Някои теоретици го разглеждат като самостоятелен литературен род, като изхождат от данните за първоначалното му възникване. От гледище на произхода на лироепическите творби подобно деление има основание, но от съвременно методологическо гледище е съвършено ясно, че тук няма напълно независим литературен род с основно значение, защото не се проявява специфичен тип на човешко отношение, както е при лириката, епоса, драмата.

При лироепоса има синтезиране, съчетаване, комбиниране - не механично, а сложно органическо. Факт е, че съществуват различни по облик лироепически творби - едни се приближават плътно до епическите, а в други преобладава лирическото начало. Този широк диапазон показва ограничеността и обусловеността на лирическия тип за художествено пресъздаване, близостта му до двата основни и известни литературни рода - лирика и епос. В лироепическите произведения има самостоятелни композиционни особености, които са се утвърдили при органическото сливане на лирическото и епическото начало. Тяхното начално развитие, техният изходен пункт е в зависимост от това сливане, което по-нататък е основа за изменение и дооформяне на литературния род.

В лироепичните творби намира най-пълен израз тенденцията за сближаване на различните литературни родове. Чрез разнообразните съчетания и свързвания на лирическото и епическото начало не се е стигнало до оформяне на един траен тип композиционно-жанрово устройство със своите специфични строго определени особености. Очертали са се три основни композиционно-жанрови лироепически типа на изграждане. Те са следните:

1. Най-разпространената форма е тази, в която преобладава епическото начало. Тук спада епопеята, романът в стихове и големите поеми. Композиционното подобие с формите на романа, повестта или разказа е голямо. Сюжетът се оформя с конфликтни сблъсъци, с различни перипетии, преминава форми на задържане, ретроспекция, обстоятелственост, обяснителни пасажи, авторски описания на природната среда. При различните лироепически видове се наблюдават особени различия: при епопеята противопоставянията са колосални, образите са възвишено идеализирани, използувани са пространни диалогични форми; при романа в стихове е засилено повече лирическото начало, повече се набляга на психологически преживявания и

се разкрива личното отношение на автора към рисуваните събития; поемата не обхваща много събития и те се разкриват чрез вътрешно сгъстяване, чрез драматическа напрегнатост. В лироепическите произведения много често е налице и определено драматическо начало. Най-ярко се изявява то във формите с преобладаване на епическо начало - например в такава поема като "Полтава" от А. С. Пушкин вътрешната драматическа напрегнатост на места води до създаване на конкретни сценично оформени моменти, с непосредствено диалогично разкриване. В този тип произведения винаги е изразено и лирическо отношение - предимно в лирическите отстъпления; от значение е и стихотворното изграждане, което засилва кондензираността на речта и нейната музикална изразителност. Специално в епопеите се използува сложно метафорично изграждане на езиковите форми, често се вмъкват разгърнати сравнения, които са в съответствие с величието на образите и ситуациите.

2. Към този тип на лирическо изграждане спадат творби, в които е относително уравновесено лирическото и епическото начало и не може да се каже точно, кое преобладава. В подобни произведения действието не е разнообразно, то се развива между тесен кръг герои и не е съпроводено с внезапни движения, обрати, неочаквани ситуации, свързано е с малко събития или случки. Използуват се диалогични форми с емоционална наситеност, както и много лирически отстъпления, в отношенията на героите на пръв план изпъкват чувствата. Към този тип лироепическо изграждане спадат много поеми като например "Ралица" и "Бойко" на Пенчо Славейков. Към него се числят и тези балади и басни, в основите на които е показано някакво действие, т.е. тези, които са типично лироепически творби (тъй като голям брой балади и басни всъщност нямат особености на лироепически творби, а са чисто лирически по изграждане).

Лироепическите творби, които спадат към тази група, са най-типични за литературния род лироепос.

3. При тази форма преобладава лирическото начало. Тук спадат много балади, някои басни и всички лирически поеми. От гледище на композицията не могат да бъдат причислени към лироепоса, а са типично лирически по постройка. Тук има несъответствие между общата жанрова класификация и конкретната композиционно-жанрова класификация. Например баладата на Теодор Траянов "Смърт в равнините" е чисто лирическа по изграждане с известни драматически и лирически елементи, които не оказват определено влияние за основната й жанрова категоризация. Все пак основателно е прието баладите да се отнасят към лироепоса, тъй като при класифицирането се вземат под внимание и особеностите на съдържанието, не само на композицията. Същото се отнася и за много лирически поеми особено за неголемите по размер. Те не се отличават по постройка от лирическите творби, освен мащабно, поради това условно може да бъдат причислени към лироепоса. Типична такава творба е "Калиопа" от Яворов, в която епическото начало не е изявено определено. Поради по-големия размер в лирическата поема има по-голяма разнобагреност и нюансираност на чувствата и тоналността - винаги уравновесени в цялостна единна гама. Несъмнено има и лирически поеми, в които епическото начало е ясно очертано, но преобладава лирическото - например "Септември" на Гео Милев.

Разбира се, тези три основни типа схематично набелязват характерното за разнообразните лироепически творби, те не изчерпват и не изясняват пълно всички частни случаи. Очевидно е, че произведенията на първия тип имат най-голяма близост до епоса, а третия тип - до лириката. Неправилно би било разбира се, да търсим точна дозировка от лирическо и епическо начало, но несъмнено е, че разнообразието в лироепоса ни

насочва да търсим съчетаването не общо във взаимодействието на двата основни литературни рода, а във взаимодействието между различни литературни видове: между разказ и ода, между повест и елегия и пр. Разбира се, съчетанията може да бъдат и между елементи от няколко литературни вида - също и драматически - сложно синтезирани. В това отношение авторската изобретателност създава основа за най-богати комбинации.

Преобладаващата част от лироепическите творби са сюжетни - това ги сближава с епоса; безсюжетните лирически творби са близки на лириката. Това са предимно творби, които причисляваме към третия тип на лироепическо изграждане. Например в "Калиопа" на Яворов няма сюжет в истинския смисъл на думата, има само отделни наченки, бегло загатнати, които набелязват конфликтно действие. Нямат сюжет и преобладаващата част от баладите, дори и тези, които имат определен епически елемент, в които се предават действия и случки - и поради това ги отнасяме към втория лироепически тип. В книгата си "Основы теории литературы" Л. Тимофеев изтъква сюжетността като траен характерен признак на лироепоса,[1] но това несъмнено е неоснователно, тъй като не се отнася за всички лироепически творби. Интересни са изказванията на автора за това, че характерно за лироепическата жанрова форма е "двуплановото изображение на човека и в неговите постъпки и в преживяванията".[2] В тази мисъл има нещо вярно, но начинът, по който е изразена, буди недоумение - тъй като чрез епоса също така се рисуват и постъпките, и преживяванията на хората, не е ли двупланово и това изображение? Очевидно Тимофеев има пред вид двуплановост в друг смисъл - на аспекта, на отношението, но не го е изразил и формулирал ясно.

---

[1] Л. Тимофеев, Основы теории литературы, изд. Просвещения, М., 1971, с.381.

[2] Пак там, с.381.

Тимофеев причислява към лироепоса и одата. Той изразява несъгласие с традиционното й причисляване към лириката, като изтъква, че "в нея често се срещат елементи на сюжетност" и това я прави "по-близка към лироепическия жанр".[1] Основателно ли е становището на автора? Неговата кратка аргументация насочва вниманието само към сюжетно-композиционните особености, абстрахира се от облика на съдържанието, на образите, на насочеността. Това несъмнено е неправилно. Когато преценяваме жанровата определеност на творбата, трябва да вземем под внимание разнообразни признаци на съдържанието и формата, за да я класифицираме по един или друг начин в зависимост от преобладаващите признаци. Поради всичко това несъмнено жанрово одата трябва да бъде причислена към лириката. Но и тук няма пълно съвпадение между жанровата определеност и композиционно-жанровата класификация. Вярна е мисълта на Тимофеев, че има оди с елемент на сюжетност, които по композиционни особености трябва да бъда причислени към лироепоса. Но това е само елемент на сюжетност, а не сюжет в истинския свисъл на думата. Ако има сюжет, то лирическото напрежение на възторженост, на възхищение и екзалтация, рязко би се снижило и всъщност произведението ще бъде поема. Има подобни поеми, които са със сюжет и в тях се прославя определена личност или събитие. За да се прецени, че са поеми, а не оди по цялостен жанров облик, трябва да се вземат под внимание много елементи на съдържанието и формата и преценката да се направи конкретно. Например оди, които по композиционни особености може да причислим към лироепоса, са творбите на Ив. Вазов в книгата "Епопея на забравените", в които се предават действия, има елементи на сюжет, но преоб ладава възторженото отношение на автора. Обаче има много оди

[1] Л. Тимофеев, Основы теории литературы, изд. Просвещения, М., 1971, с. 382.

без определен епически елемент, в тях най-характерното е <u>емоционалният изблик</u> - силно извисен и поради това одите, общо взето, по жанрово деление се причисляват към лириката.

По-особен лироепически вид е баснята (имаме пред вид стихотворната басня). В нея лирическият елемент е нищожен, той се проявява в кондензираното изграждане на езиковите форми, чрез които се предава алегоричността, чрез рисуване на картини и показване на известно отношение - най-често хумористично.

*

* *

Между композицията на едно белетристично произведение и на една поема с преобладаване на епическото начало няма тъждество, тъй като стихотворната метричност и изразност придава особен облик на образите, действията и проявите, дори и когато не е осъществена богата емоционалност. Различен е обликът и на диалогичните форми - те имат условни очертания. Те са или кратки, съобщителни, или пък широко разгърнати, обяснителни. Почти не е възможно в лирическо произведение да се осъществяват диалогични форми, които да бъдат естествени и наподобяващи разговорната реч. При възлови моменти на действието се използуват по-подробни изказвания на героите, които дават представа за техните подбуди и съображения. В лироепическите произведения несъмнено има авторски описания на средата, обстановката и природата, но те са маркиращи отделни картини и моменти и нямат широкообхващащ характер; освен това се изразяват синтезирано с повече метафори и образни съпоставяния. Изтъкнахме голямата близост на лироепическите творби с преобладаване на лирическо начало с произведенията на лириката; но и тук няма пълна идентичност. Обикновено лироепическите творби са по-големи - количественото увеличение в случая води до качествена разлика. Изгражда-

ето става чрез обособяване на отделни части; по-детайлиран емоционално-образният облик на описанията. При част от баладите няма разлика в размера – в сравнение с лирическите творби – но тук от значение е особената тоналност, която е във връзка с облика на съдържанието и с цялостната изграденост.

Съчетаването на епическо и лирическо начало, което става по сложен път с органическо взаимопроникване, създава възможност за богати комбинации, за свободно интерпретиране разгръщане на формите. Тази особеност на лироепоса не е универсална, не се използува винаги. Но в много поеми наблюдаваме свободно, почти капризно организиране на формите, авторът се оставя на въображението си, като че ли роля играят румванията му. В пълноценните творби обаче в основата на изграждането все пак има единство, въпреки че се обединяват елементи от различен облик. Например от подобен характер е поемата на Вазов "В царството на самодивите" – в нея е демонстрирано игриво и волно въображение. В съвременната литература тези тенденции са още по-подчертани. Постига се една композиция, която има общи особености с композицията на някои комедии, с асоцнативното изграждане, характерно за есеистичните творби.

Разбира се, не бива да се абсолютизира само една насока в лироепоса. Има и много поеми, при които наблюдаваме точно противоположни особености на конструкцията, осъществена е "строга" композиция. Тук също се проявява широкият диапазон на лироепическото изграждане.

Не може категорично да се каже, че са изчерпани всички допустими варианти в съотношенията и взаимодействията на жанровите форми. Би могло да се предполага оформяне и на други подгрупи към основните родове, което би се осъществило в близко или по-далечно бъдеще. Може би ще се очертаят категорично лиродраматически и епикодраматически творби. Засега има са-

мо наченки, насоки, тенденции, в границите на драматическия род, които напомнят за подобни възможности.

ЛИТЕРАТУРЕН ПРОЦЕС. ТВОРЧЕСКИ МЕТОД. СТИЛ.

В своето многовековно развитие художественото творчество претърпява сложни изменения, свързано е с исторически специфични процеси, подчинява се на закономерности. То не е плод на субективни приумици, не се изгражда произволно и случайно. Проличава неговата зависимост от развитието на социалните форми, от икономическия строй на обществото през определена епоха, от културните насоки и стремежи на хората, от противоречията и стълкновенията между класите. Зависимостта не е пряка, тя не винаги може да се фиксира точно и категорично; най-често тя се проявява комплицирано, чрез опосредствуване, при нея наблюдаваме разнообразни отсенки, преходи проявления; проличава и индивидуалното, свързано с творческите търсения и импулси на писателите. Така се очертава литературният процес, който има същностни закономерни особености аналогия с действителното, вътрешна логика на развоя и проявленията, с цялостна верига на постепенното протичане и обогатяване, в съответствие с човешките подтици и стремежи към съвършенствуване и прогресивно извисяване. На всеки етап от човешкото развитие съответствува и определен тип художествено творчество, с познавателни и естетически въздействуващи черти и особености, с идеологическо осмисляне, проявяващо се сложно чрез художествените образи и езиковите форми.

В развитието на литературата и в литературния процес голямо значение имат творческите методи на писателите, които най-често са свързани с литературни направления или школи. Те дават представа за разнообразна картина на литературните търсения и борби, с противоречиви стремежи и домогвания, с различни естетически принципи и позиции. Наченки на творчески ме-

тоди и литературни направления е имало още от зараждането на самото изкуство. Още в древността наблюдаваме различия в подхода на писателите, в тяхното чувствуване и осмисляне, в светоотношението им, в подбора на творческите способи и форми. Това е забелязано от големите мислители на древността. Аристотел например цитира думите на Софокъл, че той "изобразява хората такива каквито трябва да бъдат, а Еврипид - такива, каквито са". И особеностите в подхода на писателите са много по-разнообразни, те не се очертават само полюсно и с кардинални различия, както е в конкретния случай. Наблюдаваме сложни варианти и модификации в зависимост от епохата, средата, мирогледните позиции, личните чувствувания и предразположения.

Самото понятие творчески (или художествен) метод се формира след Октоиврийската революция в СССР. Първоначално то е свързано с някои догматични разбирания за изкуството, (разпространявани от РАПП), смесва се механично с метода в науката. По-късно тези погрешни становища се отхвърлят,като се изяснява правилното становище за облика на творческия метод и като се воюва с несъстоятелните разбирания на идеалистическата естетика, която не приема каквато и да е систематизация в творческата работа, утвърждава творческия произвол, абсолютизира субективното начало в литературната дейност.

Понятието метод в литературознанието се употребява в два смисъла: от една страна метод и методи има самата литературна теория като наука - този метод е научен; от друга страна говорим за творчески или художествен метод в самата работа на писателите - при насочването към определени страни от действителността, при оформянето на определен замисъл, при конструирането на произведението, при съчетаването на изразните средства и пр.

Съвременните теоретици характеризират творческия метод като една основна система от светогледни и естетически

принципи, по които се отразява ипретворява действителността в произведенията на литературата и изкуството. По-конкретно понятието се тълкува като специфичен начин, по който се извършва подбор, прави се обобщаване на представите и концепциите в художествени образи и се отразяват явленията в изкуството, като същевременно се преобразяват и осмислят. В това преобразяване роля играе и субективно-творческото начало - така методът е система на естетическо отношение към обективната действителност. Най-голямо значение за оформянето му имат класовите стремежи и домогвания. Писателите подбират и оценяват явленията на живота в зависимост от своите социално-политически, етични и хуманни предпочитания, в зависимост от философските си разбирания, от своите симпатии и антипатии. В образите, които те рисуват, проличават ръководещите ги тенденции.

При характеризиране на творческия метод изпъкват принципите на класификация и диференциация.. От една страна творческият метод е обединяваща категория - той дава представа за общото в подхода на множина творци от определен етап на литературния процес, свързано с представата за сближаващи особености, за същностното, типологичното, значимото в начина на отражение.От друга страна той насочва вниманието и към различия, противоположности, несъответствия между писатели, служещи си с различни творчески методи. Основно значение обаче има обединяващото начало, което говори за характерни особености на един или друг творчески метод, за общността на позициите и подхода, за елементите на повтаряне и на подобие, които се съсредоточават към съвкупността, единството и взаимната зависимост между идеологическите и естетическите принципи.

Според съвременната марксистко-ленинска литературна теория художественият метод е историческа категория: през различните обществени формации той е различен (не бива оба-

че да се мисли, че на всяка формация съответствува метод). В развитието на литературата наблюдаваме, че през едно и също време се формират и действуват няколко различни творчески методи. Едни от тях са с продължително и трайно въздействие, имат първостепенно значение. Други имат временно, допълнително и второстепенно значение. И едните, и другите обаче не остават все едни и същи, а се менят - с промяната на обществените и общокултурните условия. Някои от методите са свързани с прогресивни класи и групи, други - с реакционни или консервативни. Трайно, съществено въздействие имат методите, които са породени от прогресивни подтици и подбуди. Важна роля в литературния процес на миналото са играли творческите методи на класицизма, романтизма и реализма, особено на критическия реализъм. От началото на настоящия век извънредно голямо значение има методът на социалистическия реализъм. Второстепенно въздействие са имали сантиментализмът, натурализмът, символизмът, импресионизмът, а също - футуризмът, сюрреализмът и други модернистични насоки с ограничено влияние и с упадъчни прояваления . Възникването им е свързано с определена обществена обстановка, при промяна на която те постепенно изгубват характерното за същността си или коренно се променят, а по-късно и престават да съществуват. С най-трайно съдържателно и богато въздействие е методът на реализма, оформил се в периода на Ренесанса, а по-късно сложно преобразен в критическия реализъм, запазил значението и въздействието си до наши дни (като обаче също през различните епохи има някои различия в облика и проявленията си). Големи възможности и перспективи има методът на социалистическия реализъм, който се формира във връзка с борбата на работническата класа за утвърждаване на социализма и за изграждане на социалистическо общество. Социалистическият реализъм все повече засилва въздействието си и се обогатява съдържателно, идейно и художествено, обхваща все по-голям брой писатели

от различни страни и е свързан с утрешния ден на изкуството, с бъдещето на комунизма, където ще бъде пълният му разцвет.

Връзката с обществените условия при възникването и оформянето личи определено и при другите творчески методи – например класицизмът се очертава със своя самостоятелна идеологическа и естетическа система през периода на абсолютизма в 17 в. и е пряк израз на същностните концепции на този етап от общественото развитие.

Творческият метод има важно идеологическо значение. Писателите, принадлежащи към определен метод, са с близки или еднакви идейни разбирания, стремят се да утвърдят определена класова идеология. В това отношение също така изпъква класовото начало, влиянието на социалната среда и на епохата. Един от основните определители на творческия метод е светогледът. Той е необходима база, целенасочваща предпоставка, осмисляща рационално-логична позиция. Прогресивният светоглед е една богата възможност за оформяне на пълноценен и ефективен творчески метод с резултатно художествено реализиране. В случая, разбира се, не е достатъчно само външно възприемане на едни или други идеологически постулати, нужно е дълбоко вътрешно осмисляне и съпреживяване. В едно свое изказване Джон Голсуърти говори, че първото условие за творческа работа е "да се изработи определено мировъзрение". То е свързано несъмнено със светоглед, който се основава на лични наблюдения и размисли, на преживявания и жизнен опит, на собствена мъдрост.

Светогледът не може да се отъждествява с метода. Той е негова най-общо определяща предпоставка. В това отношение непревилни и съвършено неприемливи са схващанията, опростителски развивани от някои теоретици през двадесетте години и особено от привържениците на РАПП за "диалектико-материалистически творчески метод". Марксистко-ленинската идеология е необходима база, която подпомага творците да се ори-

ентират и да обогатят светогледа си, да създадат верни и правдиви образи, значими и богати в идейно-съдържателно отношение.Но творческият метод на писателите е нещо различно: той има самостоятелен и специфичен облик, съобразен с особеностите на художественото творчество и на майсторството, с принципите на художественото мислене, със законите на литературното изграждане. Идеологическите особености на светогледа намират сложен израз в метода, своеобразно се преобразяват в него, като се свързват с импулси, чувства, настроения, с творчески подбуди и замисли. Основната съдържателност на творческия метод е свързана с естетическия идеал на писателя, с неговите оценки и разбирания за обществото и перспективите на бъдещето, за прекрасното и възвишеното, за етичното и хуманното. В това отношение безспорно е, че методът има и субективен елемент, неотделим от общото, същественото, типологичното, което дава представа за връзка с други творчески прояви.

Рязка и точна граница между светоглед и творчески метод действително не може да се очертае. Те взаимно се проникват и подпомагат и може да бъдат отделени само в абстракция - в съзнанието на писателя те се проявяват цялостно и единно, както е единна и психиката на личността. Но различията изпъкват особено определено в някои по-сложни случаи, при които се наблюдават противоречия в светогледа и в творчеството. Подобни случаи има при редица писатели от миналото, особено при писателите-критически реалисти - те от една страна са ярко прогресивни, а от друга - недооценяват същността на много социални явления; възможни са едностранчиви представи в политическо или социално отношение, което съвсем не означава, че цялостният светоглед е регресивен, тъй като той не се изчерпва с политическите възгледи.

Понякога писателите недостатъчно разбират и осъзнават това, което се разкрива като обективен резултат в техни-

те произведения - понякога обективната идейна насоченост на творчеството им е по-различна от техните непосредствени идеологически схващания. Напълно възможни са примери, когато светогледът на един писател е прогресивен, а отделни негови възгледи, по-специално някои от политическите му възгледи, са консервативни и неправилни, дори реакционни. Те са в противоречие с прогресивните хуманни и етични схващания на писателя, с философските му разбирания за обществото и природата, с патриотичните му подбуди, с естетическите му принципи. Светогледът винаги е сложно съчетание от схващания и логически насоки и затова е възможно той не само да бъде в единство с метода, но и да бъде до известна степен в противоречие с него . В подобни случаи творческият метод може да играе частична коригираща роля по отношение на светогледа. Това се наблюдава в случаите, когато творческият метод е пълноценен, насочващ към правдиво пресъздаване на действителността, към същностно проучване на жизнените прояви и на човешките отношения (особено голяма положителна роля в тази насока има реалистичният творчески метод). Чрез богат творчески метод е възможно по-сложно да се види и отрази действителността, по-проникновено да се разкрият връзките и процесите в нея, отколкото ги схваща светогледът на писателя. Възможни са и обратни случаи, когато методът играе сковаваща и ограничаваща роля и светогледът е по-богат от него; подобно явление се забелязва в творчеството на някои съвременни западни писатели, които имат прогресивен светоглед, но поради различни влияния си служат с някои модификации на модернистичния творчески метод (това понятие е условно! всъщност има различни модернистични методи и направления; при някои от тях обаче виждаме близост; в други случаи наблюдаваме несамостоятелност, комплицираност и синтезираност на метода в рамките на направлението - например някои символисти си служат с метод, в който има съчетани импресионистични и романтични

елементи).

За разлика от светогледа в творческия метод по-определено се изразява емоционална страна, свързана собразната същност на художественото мислене и конструиране, както и с личните преживявания и непосредствения досег на писателя с действителността. В това отношение също има различие като при едни методи емоционалното начало се проявява на преден план (романтизъм, сантиментализъм), а в други случаи е завоалирано, контролирано, уравновесено, надделява рационалното (класицизмът).

Всеки метод има и конкретни проявления - специфична художествена система. При утвърждаването му роля играят както обществените условия, така и тенденциите на противопоставяне срещу друг метод, които са в унисон с културните насоки и движения. Противопоставянето се проявява по отношение и на идеологическите проблеми, и на художествените способи и структури. В "Поетическо изкуство" Боало подробно характеризира художествената система на класицистичния творчески метод. Тази система не е изолирана от рационалистичната философия и идеологията на абсолютизма, но все пак светогледното начало в нея не се проявява пряко - тук също изпъква разликата между светоглед и метод. Особеностите на художествената система се очертават в разнообразни насоки - по композиция, жанр, технически способи, език и пр. Например за жанровите проявления при различните творчески методи са характерни ред белези. Наблюдаваме предпочитани жанрови форми - при романтизма: елегия, балада, лирическа поема, роман; при символизма: елегия, пейзажна лирика. Предпочитанието е за сметка на други жанрови форми, които са пренебрегвани или определено подценявани - тази особеност изпъква ясно при класицизма, който класифицира жанровете на "висши" и "нисши". При някои творчески методи като романтизма и реализма се забелязва жанрово разнообразяване, докато при други има

съсредоточаване на вниманието към една-две жанрови форми. Различие наблюдаваме и по отношение на жанровата "чистота" - в едни случаи, както е при класицизма, стриктно се изисква спазване на определени принципи и норми, характерни за литературните родове и видове, в други случаи се проявява склонност към синтезиране - както е при романтизма, някои насоки на реализма, и на модернизма. При критическия реализъм и при социалистическия реализъм наблюдаваме интерес и афинитет към крупни форми - към романа и серията от романи; обратно при символизма, футуризма и др. се изявява внимание към малките форми. Интересни съпоставки може да се направят и по отношение на други жанрови особености: изграждане на характери, използуване на хумористични и нехумористични, стенични и астенични, позитивни и негативни, стихотворни и нестихотворни,условни и реални и пр. жанрови форми.

Колкото по-пълноценен е творческият метод, толкова по-ярко и многостранно, осмислено и целенасочено, чрез него се рисува обществото и се разкрива идеалът на художника. При реалистичния художествен метод писателите се стремят да предадат характерното, социално значимото, типичното на живота, да покажат важни детайли и образи, чрез които да се анализира и проследи закономерното в развитието. При други творчески методи повече се набляга на желаното, на това, което трябва да бъде утвърдено и наложено, според авторовите оценки и разбирания; в някои случаи методът насочва писателя погрешно, отклонява вниманието му от насъщните проблеми на живота. Разбира се, това не означава, че авторът е безучастен и пасивен - той съзнателно, в една или друга степен, участвува в творческата дейност; до определен метод го водят неговите разбирания и отношението му към живота. Най-съществените творчески методи са свързани с литературни направления. Има обаче и универсално проявяващи се творчески методи - извън рамките на дадено литературно направление; при тях сложно се

изразяват общочовешки търсения и подбуди, склонности и намерения, в съчетание с традиционно утвърдени способи, характерни за литературното реализиране. Подобни творчески методи наблюдаваме в античността и Средновековието; резултат на универсални творчески методи - стихийно, спонтанно проявяващи се - е и фолклорът, въпреки че при него не са известни отделни личности-създатели и че при оформянето на творбите роля играе колективистичното начало.

Най-характерно творческият метод се очертава във връзка с литературно направление. Методът и направлението са като две страни на една и съща монета ... Те са взаимно свързани. Писателите, принадлежащи към определено направление,си служат със съответствуващ творчески метод (например писателите-класицисти си служат с метода на класицизма). Литературното направление обединява мнозина писатели, с обща насоченост, с общи цели и творчески задачи, със сходни идеологически и естетически принципи на пресъздаване и отразяване, в зависимост от обществено-историческите условия и културни влияния. Когато говорим за литературно направление имаме пред вид ред външни белези,свързани с епохата, средата, възникването и оформянето, продължителността на съществуването,националността, конкретните представители и характерните произведения. При анализиране на творческия метод вниманието ни е насочено предимно към осмислянето и характерологичните особености, към естетическата същност на подхода, към позициите - с обобщаване и синтезиране на типичното.

Употребява се и термин литературно течение, като най-често не се прави разлика между него и термина направление. Има обаче и схващане, че литературното течение е отделна насока в рамките на цялостното направление - например в социалистическия реализъм като направление има различни течения: някои с по-определена романтичност,други със строга реалистичност и тясно придържане към жизненото, трети - с използуване на условни и модерни похвати и др. В

подобен смисъл е уместно да се прави разграничение между направление и течение, макар че термините са твърде условни. Често принципите на едно направление или течение са обосновани и декларирани в "манифеста" и публицистични изяви.

С различно значение е употрябаван и терминът литературна школа. По-преди често не се е правела разлика между школа и направление. В съвременното литературознание обаче тези термини се разграничават. Школата обикновено обхваща по-малък кръг от писатели, обединени около една силна и значителна творческа личност. Идейно-естетическите принципи на школата не се налагат с голяма широкообхващаща внушителност, имат по-ограничено и частично влияние. Те по-конкретно са свързани не с един самостоятелен метод, а с определен стил и творчески опит. Терминът литературна школа се употребява и в друг смисъл - като "национални и провинциални разклонения" (по определението на съветския теоретик М.Каган) - например италианската школа в музиката или живописта, Търновската школа и др.

Някои литературоведи, като съветския теоретик Л.Тимофеев, въвеждат понятието тип творчество или типологични форми на литературата. Под това понятие се разбира универсално проявление на два подхода при изобразяване на действителността - изобщо и независимо от методите. Тимофеев пише: "Наред с понятието метод трябва да изтъкнем понятията реалистичен и романтически тип творчество, които в най-разнообразни форми и съотношения се проявяват във всеки метод, възникващ в процеса на развитие на историята на литературата, доколкото в тях намират израз общите черти на образното отразяване на живота".[1]

Подобно становище има значително основание, стига обаче да не се схваща ограничено и едностранчиво и да не води до нивелиране на огромното разнообразие в литературата, както и до напълно отречената теория за две основни насоки на "реали-

[1] Л.И.Тимофеев, Основи на теорията на литературата, НИ, 1968, с. 125

зъм и антиреализъм" в литературата, които универсално съществуват от древността до наши дни. Неубедителни са и опитите да се хиперболизира обхватът на реализма или романтизма, като с тях се свързват напълно различни проявления - самостоятелни творчески методи и направления.

В продължителния и богат на процеси развой на литературата най-голямо значение има методът и направлението на социалистическия реализъм, който се оформя в началото на настоящия век и е пряк израз на революционните борби и промени, на сложните устреми към новото общество, както и на конкретното утвърждаване на прекрасното в периода на строителството. Неговите същностни особености имат изключително важно значение за художествената дейност на писателите, за цялостното творческо въздействие. Съвременната марксистко-ленинска литературна теория и естетика гради най-същностните си принципи и постановки предимно върху примери от вдъхновените и ярки творби на този новаторски творчески метод, оказал силно влияние върху цялостния световен литературен процес. Обобщаването и характеризирането на принципите във връзка с характерните особености на метода има важно значение за теорията и практиката на съвременното прогресивно изкуство.

В развитието на литературата наблюдаваме различни примери: има писатели, които праволинейно и цялостно са си служили с определен творчески метод, без отклонения и отстъпления. Но има и ред противоположни примери. Творческият метод не трябва да се схваща като метафизически неизменна величина. У писателите се забелязват специфични влияния, възможно е да има промени в една или друга посока. Някои писатели съществено изменят своя метод - под влияние на обществени събития и идеологически процеси, под влияние на свои вътрешни творчески насочвания и търсения. Не всяко творчество може точно да се етикетира с означението на определен

творчески метод. Писателят може да използува и по-сложни способи със синтезиран подход, може да запази само основните показатели на метода или някои от тях. Сложно развитие на метода например наблюдаваме у такива писатели като Пенчо Славейков, П.К.Яворов, Хр. Ясенов, Гео Милев, Людмил Стоянов и др. - в някои случаи съпроводени със съществена промяна в светогледа, без да има абсолютно точна успоредица. И в това отношение влиянието на светогледа не е механично и напълно обуславящо, тъй като пред писателите стои преградата на творческия навик и тя е спъваща в значителна степен. В литературата винаги са се наблюдавали и се наблюдават сложни преходи и нюанси, като в рамките на единния метод са възможни различни, разнообразни форми и проявления.

Несъмнено представата за метода е свързана с общото и с повтарящото се. Но тази представа е предимно в абстракция. В конкретната творческа практика методът е неотделим от субективното и индивидуалното, произтичащо от натюрела и личните предпочитания на писателя, от неговите чувствувания, оценки, лични вкусове, в последна сметка - от неговия стил. Между творческия метод и стила има дълбока вътрешна връзка и зависимост; тези категории не могат да бъдат отделени и изолирани в облика на която и да е творческа дейност. В това отношение връзката между тях е още един белег на специфичното своеобразие, което характеризира метода като самостоятелен и художествено самобитен.

Образното реализиране в художествената литература винаги е плод на сложно съчетание, то е единство от общо и конкретно, от същностно и индивидуално, от принципно и специфично, осезаемо, непосредствено. В това отношение изпъква както вътрешната връзка между метод и стил, така и разликата между тях. Докато стилът е свързан с основното, повтарящото се, същностното, стилът е насочен предимно към частното, единичното, индивидуалното, към своеобразните проявления в дейността на

писателя. Понятието "стил" се употребява в различен смисъл;освен това в миналото са били правени тълкувания, които съвременната марксистко-ленинска литературна теория отхвърля.Това води към сложност при изясняване въпроса за стила. Съществуват различия и при преценяването от гледна точка на езикознанието и литературознанието.

Преобладаващото схващане за стила в съвременната литературна наука е свързано с разбирането за тази категория като изразяваща специфичното в личността на писателя, показваща индивидуалната физиономия, личното чувствуване и виждане. Докато методът е категория тясно свързана със светогледа,стилът е в непосредствена зависимост от натюрела на писателя,от неговите склонности и предразположения, от афинитета му към едни или други образи, композиционни и творчески решения, от индивидуалния му усет за прекрасното и художествено пълноценното. Всеки натюрел има своеобразна неповторима багра, има свой регистър, потенциален обхват. Той в значителна степен предопределя дейността на определен писател, направлява го, подпомага го, а в някои случаи го ограничава. Но нужно е да имаме пред вид, че натюрелът на писателя не е метафизически законсервиран, той може да се коригира и обогатява, подлежи на развитие - както са възможно промени и с характерите на хората изобщо.

Нерядко понятието стил се е тълкувало и характеризирало едностранчиво и ограничено само във връзка с външния подход на изграждане, с подбора и подреждането на езиковите средства, с особеното използуване на индивидуално открити образни средства. Несъмнено тези белези имат значение за стила, те обикновено най-ясно го представят, изпъкват на преден план, но така или иначе са с частично значение.

Някои съвременни теоретици, като например Пантелей Зарев, много основателно говорят за "личен почерк" на писателя. Този термин насочва именно към особености на структу-

рата, даващи индивидуална характеристика на външното в подхода на един писател. Съществува и понятие "езиков стил", което е по-сложно - с него се характеризират разнообразните индивидуални проявления и особености на словесното изграждане, свързани с подбудите на автора, с неговото виждане и чувствуване, с поривите и намеренията му, както и с изразените концепции и образни реализации. Понятието стил обаче не се изчерпва и с тези особености (това убедително е изяснено от П.Зарев и др. автори).

В миналото и днес идеалистическата литературна теория е характеризирала стила само като явление присъщо на формата и нямащо отношение към съдържанието. Подобно схващане е неправилно и ограничено. И в миналото е имало теоретици и творци, които са разбирали богатството и сложността на стила, неотделимо свързан с творческата личност и с неговия индивидуален свят. Още Бюфон е изразил една знаменита мисъл, която много проникновено квалифицира стила: "Стилът това е човекът". Стилът е човешкото присъствие в литературните творби, авторското присъствие - всеки талантлив автор има съвършено лични и оригинални проявления.

Стилът е един от най-съществените проблеми във връзка с творческото формиране на всеки писател. Да намериш своя стил, това значи да разбереш възможностите на своя талант и натюрел, да съсредоточиш себе си в определен тип творческа дейност, да съумееш да пренесеш личното от характера си в творбите, да сложиш личен акцент, съкровен отпечатък от своите индивидуални качества в произведенията си.

Както всички хора се различават помежду си, така се различават и писателите, така са различни с ред особености и техните произведения. Но не всеки автор успява да си изработи свой стил. Бездарните автори пишат шаблонно, схематично, общо, без лична багра. Основен стремеж на всеки писател е да каже нещо ново, различно от казаното досега, да изрази

оригинални мисли, да ги каже и по нов начин. Стилът на талантливите писатели е единствен и самобитен - той може да се имитира и е възможно да му се подражава, но не може да се повтори с оригинални постижения. "Стилът е като носа - два еднакви няма" пише остроумно и драстично Бернард Шоу...

Очевидно е, че щом стилът на писателите е свързан така неотделимо с техните личности, с техните натюрели, с личното им "амплоа", той не може да се обяснява само с формата. Очевидно е, че той дава представа за индивидуалното в цялостната същност на писателя. Само условно е възможно характеризиране на стила във връзка с отделни страни на подхода и творбата. Стилът в литературата се проявява комплексно и той е така цялостен, както е цялостна и личността на писателя. От значение за него е и спецификата на творческия процес, който при различни писатели се проявява строго индивидуално и е една основа за конкретните творчески проявления. Самият духовен свят на творците, сложните начини на възприемане явленията от действителността и на тяхното осмисляне, предопределя изявите на стила, неговото богатство или бедност.

Индивидуална багра несъмнено има и в светогледа, и в позициите. В личността на писателя те са претворени сложно, преосмислени са, пречупени са през собствения поглед за света, като резултат от продължителни въздействия, от възпитанието и средата. В светогледа има съвкупност от възприети идеи, които са разпространени в обществото през определена епоха, в съчетание със собствени концепции и чувствувания. със симпатии и антипатии, в облика на които има много лично, съкровено, интимно. Голямо значение за стила на писателя има неговото светоусещане, което не е идентично на светогледа, а е свързано с личния поглед, както и с усета за съвременност. Димитър Благоев употребява понятието "светозрание" - то по смисъл е близко до светоусещане и характеризира и някои страни на стила. Не е достатъчно един писател да е

талантлив, не е достатъчно и да има правилен светоглед - нужно е и да чувствува съвременността, да открие тази психична нагласа, този подход, това съпреживяване, което най-много съответствува на духа на епохата и едновременно има лична обагреност, нещо оригинално неповторимо. Светоусещането не е напълно съзнателно, то повече се чувствува. Затова светогледът е неотделим от него - без пълноценен светоглед то е обезоръжено и осакатено. Не може само да се усещат нещата - това е твърде първично - те трябва да се разбират. Но не може и само да се осъзнават, нужно е нещо повече - съвременното, характерното за него да проникне във всяка гънка на душата, в кръвта и нервите, образно казано. Така се изработва стилът на писателя, който зависи от светогледа, и същевременно е неразривно свързан с личното чувствуване и усещане за нещата.

Мнозина теоретици и писатели са посочвали органическата връзка между мисленето и стила, между искреността и убедеността при отстояване на определени идеи и стиловата изява. Още Сенека изтъква, че "стилът е облекло на мисълта", че той е богат, когато е съдържателен, когато е израз на новаторски мисли и идеи. А "лошият стил - това е несъвършенство на мисълта" (Жюл Ренар). Френският писател и общественик от миналия век Жюл Валес е пожелал на надгробния му паметник да бъде написана мисълта: "Моят стил - това са моите убеждения".

Там, където няма дълбока и вярна мисъл, често се стига до обърканост, неяснота, противоречивост или външно кокетничене с форми и изрази. Аристотел е казал: "Първото качество на стила - това е яснотата". Забележителна е и следната мисъл на Гьоте: "Общо взето, стилът на писателя е верен отпечатък на неговата душевност. Ако той иска да пише с ясен стил, трябва първо да е ясно в душата му...".

При анализиране творчеството на който и да е значителен писател проличават проявленията на неговия стил. За произведенията му е характерен един самостоятелен свят, плод на авторската инвенция, който винаги има за основа действителността. Писателят насочва вниманието си към определена среда, към специфичен кръг от жизнени отношения, който му е най-добре познат. В този тематичен кръг също се проявява стилът, тъй като тук има много неща, свързани с лични спомени и наблюдения, с индивидуално познание; съвсем определено изпъква стилът във връзка с героите. Всеки писател има характерни герои, предпочитани и отговарящи на атмосферата в неговото творчество. Например характерни за стила на Вазов са герои като Боримечката (от "Под игото"), дядо Йоцо (от "Дядо Йоцо гледа"), баба Илийца (от "Една българка") и др. За Елин Пелин са много характерни герои като Андрешко (от едноименния разказ), дядо Матейко (от "На оня свят") и др. Тези герои не са изолирани, а са показани в специфична среда, в която също така изпъкват личните предпочитания и чувствувания на писателя. В някои от героите личното се проявява по-частично. В други случаи в облика на характерите се адаптират черти от психиката на самия писател, неговото присъствие проличава не само косвено, но и пряко. В произведенията, които са написани изцяло от името на отделен герой във форма на вътрешен монолог, стилът изпъква сложно, като от една страна наблюдаваме специфичното за самия герой, от друга страна - и тук стилът на автора се очертава с ред особености. Забелязва се преливане между облика на автора и героя и разграничаването между тях е възможно при възприемане на цялото произведение, като резултат от сложните взаимоотношения, от действието, от разрешението на конфликтите, от позицията на изобразяваните лица.

Стилът се проявява характерно също и във връзка с естетическото отношение. По този въпрос задълбочено говори

Пантелей Зарев, който изтъква, че "независимо от конкретната жанрова структура се появява "тоналността" на определен вид естетическо възприемане: комическо, трагическо, елегическо, сатирическо, идилическо, гротесково и т.н."[1] Всяка от тези тоналности се наблюдава в безброй форми и варианти, които сложно очертават личното в облика на писателите, тяхното естетическо световъзприемане.

Очевидна е връзката между съдържание и форма при характеризиране на стила. Акцентът обаче е несъмнено към формата; при нея стилът изпъква с повече [illegible] конкретни определители, които могат да бъдат характеризирани (макар че и тук отделното им разглеждане е условно) и които изпъкват на преден план. За всеки творчески метод е характерна художествена система, но при всеки писател тя приема своеобразен облик и дава представа за стила. От значение за него са композиционните особености, сюжетността, техническите качества - например стихотворната структура. В стиховете на всеки поет виждаме характерни белези на композиционната и стихотворна структура, които се проявяват особено характерно в част от творбите, а в останалите са застъпени частично, но така или иначе, в една или друга степен напомнят за определен стил. При някои творци наблюдаваме насочване към класическа структура, а у други - към по-свободна: и в единия, и в другия случай има безброй варианти и степенни проявления. От значение е също така и изявяваният афинитет към условност в изграждането и в образната система, чиито реализации също са много различни.

Близка е връзката на стила с жанровите особености. Наблюдаваме лични предпочитания към някои жанрови форми в

---

[1] Пантелей Зарев, "Народопсихология и литература. Аспекти на стила", БП, 1976, с.309

съответствие с натюрела - някои творци разработват определено една жанрова форма (Лилиев, Дебелянов, Ясенов); у други виждаме насочване към два литературни рода (Антон Страшимиров, Йордан Йовков); у творци като Вазов се проявяват способности за създаване на творби в почти всички жанрови форми (като тук също изпъкват проявления, особено характерни за стила и таланта: най-ярките постижения на писателя са в романа, повестта, разказа и одата). Стиловото разнообразие насочва също така към кратки или крупни жанрови форми (като полюсни изяви, а наред с тях има междинни форми).Наблюдаваме предпочитание към строго спазване на жанровите особености, със стриктно придържане към традиционното, и нарушаване на установеното, със склонност към синтезиране. При определени писатели изпъква стилова особеност с лиризъм в епоса и драмата, при други се проявява извисен интелектуализъм, виждаме насочване към жанрови форми, които са свързани с мисловна съсредоточеност (например към есето). Различни стилови белези се очертават във връзка с разработването на творби в стихотворна форма, в немерена реч(тези варианти се отнасят и за драмата). Най-после стилови различия се очертават с насочването към съвременността или миналото (исторически романи и др.), със склонност към политическа и революционна темотика или обратно към камерни жанрове, към документални жанрове и други. Несъмнено е, че при всички подобни случаи може да се направи категоризиране с характеристика на повече писатели, но при всеки от тях има ред индивидуални проявления. Освен това личното, даващо представа за стила, е свързано с комплексното отношение, със сложната съвкупност на тези и много други компоненти в едно цяло.

Определено и ярко стилът се проявява в езика на писателя. Начинът, по който се подбират думите, по който се конструират изреченията, по който се разкрива смисълът, е много

показателен за стила. Както вече изтъкнахме, езикът не изчерпва цялостния стил: изразните средства дават представа за особености на личния почерк; но в съчетание с останалите компоненти на творчеството те насочват към стила. В произведенията на писателите има пасажи, които са много характерни с езиковите съчетания, с образното изграждане; те особено определено дават представа (макар и частична) за стила. Например:

"Като заваля дъжд, та цяла неделя! Тихо, кротко,ден и нощ. Вали, вали, вали - напои хубаво майката земя, па духна тих ветрец, очисти небето и пекна топло слънце. Засъхнаха нивята. Оправи се време, само за оране."

Цитираният начален пасаж от разказа"На браздата" говори много за стила на Елин Пелин, за неговия свят, за чувствата и мислите, които го вълнуват, за обичаните от него неща, за чистотата и първичността на представите му, за личните му преживявания и впечатления. Тези особености несъмнено са свързани не само с формата, те са и съдържателни. Майсторството в оформянето, подбора и подреждането на думите създава възможности за проникване в личния свят на писателя, който има за основа обективната действителност. Този пасаж обаче не може да се откъсне от цялото - сам по себе си той е ограничен.

Във връзка с езиковото оформяне голямо значение за стила имат акцентиращите детайли, чрез които се прави оригинално и интересно наблюдение, разкриват се специфични и много характерни особености, показват се нюанси, свързани с чувствата. У всеки писател има много сравнения, метафори, епитети, синтактични способи, които са характерни за неговия стил и натюрел, за неговото виждане и чувстване. Например у Елин Пелин: "Оголелите тополи... стърчат край старата черквица, печални и тъжни като вдовици", "Лицето му имаше прегорелия цвят на пшеничено зърно и душата му гледаше небето,

облаците и слънцето с надеждите и тревогите на плодородната земя".

При оформянето на своя стил всеки писател изпитва определени творчески влияния. Значителните художници на словото се учат творчески от опита на големите таланти и гении, не подражават механично, стремят се да си изработят свой самобитен стил. Въздействие оказва и литературната мода, която е свързана с временни външни вкусове и насоки. Например преди Първата световна война у нас ред естетически белези, характерни за символизма, са били твърде модни - с подбирането на определен тип думи, отдалечени от делничното и предметното, с използуването на неясни символи и усложнени условности, с изразяването на странни състояния и настроения. Затова в творчеството на различни поети от това време срещаме сходни изрази и мотиви, които шаблонно се повтарят.

У значителните творци модното има второстепенно значение, то не изпъква на преден план и няма съществено значение за стила. Някои от въздействията в това отношение имат връзка и с особености на художествената система, характерна за определен творчески метод (стриктна разлика между тези особености и модата не може да се направи, но очевидно е, че модното е свързано повече с външната имитация, с преходното).

Съществува термин "стилизация". Той се употребява пряко в приложните изкуства, при декорацията и орнамента - означава своеобразно конструиране, чрез съчетаване на отделни елементи, които дават частична и опростена представа за цветя, предмети или живи същества. Понятието се употребява и за художествената литература, където е свързано с разбирането за външна имитация на определен стил, с наподобяване на характерни особености, отнасящи се повече до личния почерк. Правят се стилизации и по фолклорни мотиви, като се използуват някои изразни и стихотворни особености на народните песни и чрез трансформиране се създава лично творчество. В по-

добни случаи са възможни постижения, когато съзнателно се цели адаптиране и свързване с духа на определен образец и на определена епоха, за да се изрази нещо ново, със самостоятелна концепция. В много случаи обаче стилизацията има ограничено и непълноценно значение.

Изявата на стила е свързана и с други слабости. Например недостатък е стиловото еднообразие на една национална литература през определен период. В теорията на социалистическия реализъм се поставя проблемът за стилово разнообразие в рамките на общия творчески метод. През годините на култа към личността в това отношение се допускаха грешки и отклонения, като се стесняваше обхватът на стиловите прояви. В съвременната социалистическо-реалистическа литература наблюдаваме стилово богатство.

В проявленията на отделните писатели понякога изпъква разностилие и аморфност, недооформеност на стила. Това е белег на творческа непълноценност, на недостатъчна дарба и сила или на непреодолени влияния от други автори. Съществува и маниерен стил - при него конструкциите, формите, езиковите структури, а нерядко и съдържателните особености са твърде чудновати, драстични, преднамерени, изкуствено усложнени, изпълнени със странни образи, при които има неочаквана и отчасти алогична асоциативност. Изразните съчетания също така са неестествени и непривични. Маниерният стил е свързан предимно с личния почерк на писателите, но има връзка и със съдържателността на творбите им.

Както методът, така и стилът не остават едни и същи, а може да се променят. Промяната на стила обикновено е свързана с промени в метода (без обаче да има абсолютна обусловеност).Стилът на Яворов през втория период от неговата дейност не е същият, какъвто е през началния му период. Променен е методът, има изменения и в стила - чувствата, образите, темите, изразните средства са твърде различни. Промя-

ната обаче не е пълна - остава нещо характерно, индивидуално специфично, което е константна величина в облика на писателя и в творчеството. Стилови различия има също така и при различните жанрови форми: по един начин са написани стихотворенията на Яворов през двата периода от дейността му, по друг начин е оформяна документалната му проза, по трети начин - пиесите му. В основата на това различие обаче също така наблюдаваме обединяващи елементи, единство, свързано с характера, таланта и натюрела на писателя, с жизнения му опит, с преживяванията му, със светогледа му, с въздействията, които е изпитвал като творец и човек, със средата, в която е израснал и пр.

Терминът стил се употребява и в по-широк смисъл: стил на епохата, стил на определено литературно направление, национален стил, архитектурен стил и др. В този случай се имат пред вид специфични особености, отнасящи се за мнозина творци, по които те се различават от други творци. Ясно е, че този смисъл се доближава до смисъла на понятието художествен метод. Разликата може да се набележи само абстрактно и общо - при метода повече се набляга на идеологическото начало, при стила - на художествената система, на жизнения опит, личните впечатления (както видяхме това разграничаване е условно, тъй като методът също е свързан с художествената система, а светогледът играе роля и за стила; но все пак има се предвид акцентът при проявленията).

В историята на изкуството особено значение имат стиловете готика, барок, рококо и др. Готическият стил се налага предимно в архитектурата и скулптурата. Първите му наченки са през 12 в. във Франция, а се утвърждава през 13 в. Названието му идва от народа готи - готическото изкуство се характеризира от някои изкуствоведи на Ренесанса като "варварско". Стилът се проявява най-определено в изграждането на големи църкви - Парижката света Богородица, Амиенската

атедрала, Кьолнската катедрала и др. Характерните черти на отическия стил са монументалност и внушителност, с устремяане високо нагоре, с островърхи сводове. Архитектурата е еотделимо свързана със скулптурни изображения, с творби на ивописта и приложните изкуства. В стила се преплитат еле-енти на античното, езическото начало с прнициципите на средно-ековната религиозна символност, алегоризъм и мистичност. В ъщото време в скулптурните изображения наблюдаваме жизненост психологизъм при представяне на лицата, а в архитектурните онструкции има логика и осмисленост. Поради това като цяло отическият стил има ред положителни страни и е голямо за-оевание за своето време, ценен влог в изкуството. През 18 . Гьоте, както и други творци и изкуствоведи, изразяват ъзхищението си от готическото изкуство. От тогава то се це-и високо.

Барок или бароко се оформя като стил в изкуството рез 16 и 17 в., най-напред в Италия, а след това в Испания, ландрия, Германия и Франция. Стилът се проявява най-определено в архитектурата, а също и в скулптурата и живописта. а него са характерни изкуствена монументалност и приповдиг-атост, парадност и натруфеност, резки контрасти в чувствата изображенията. При него също така най-често се наблюдава ретрупаност, разточителност на формите и съчетанията. Произ-еденията, създадени с този стил, са насочени към прослава на бсолютизма и католицизма, с пресилен възторг и религиозен кстаз. Използуват се религиозни теми с поучителен характер и трагичен патос. След Ренесанса барок се оформя с черти, кои-о показват противопоставяне на хуманизма и новата етичност, арактерни за ренесансовото изкуство. В него обаче има и ред оложителни особености: в много случаи се създават произве-ения на изкуството, оформени с чувство за красота и хармо-ия, с насочване към психиката на хората и техните сложни увства. Например живописта на Рубенс, известният фламандски

художник от 17 в., е богата и ярко художествена. Оригинални постижения има също така в архитектурата и скулптурата. - например Версайлският дворец и др.

Терминът барок за произведения на литературата се употребява едва през 20-те години на настоящия век. Черти на барок се търсят в творчеството на писатели от 16 до 18 в. като Ариосто, Т.Тасо, Фр.Рабле, Лопе де Вега, Калдерон, А.Грифиус и др. По-характерни са тези прояви, при които наблюдаваме ужаси, големи страдания, мистични алегории, без оптимистични изяви, с усложнени метафори, маниерност и предвзетост на стиловите средства, натруфеност и пищност на сравнията и епитетите. Характеризирането в подобен смисъл в ред случаи е дискусионно и предизвиква спорове.

Стилът рококо се оформя във Франция през 18 в. - по-късно се разпространява и в други европейски страни. Той също така се налага предимно в архитектурата и приложните изкуства. Характеризира се с капризни съчетания и украшения, с причудливи съзнателно нарушаващи представата за хармония линии, със своеобразно и странно орнаментиране. При него се проявява склонност към изящното, но повърхностното и развлекателното. В интериора на помещенията например се натрупват много огледала. В живописта, наблюдаваме предпочитание към теми от митологията, пасторалната идиличност или салонните наслаждения и любовни отношения. Рококо има отражение и в литературата, на която е присъща склонност към развлекателни и хедонистични сюжети, възхваляват се мимолетните страсти, галантните похождения, откъсването от житейските грижи и "пътешествията до остров Цитера" (острова на любовта). Предпочитат се също така малките жанрови форми, в които игриво се демонстрират лековати чувства, камерни проявления. Използуват се мадригали и послания, рондо, романси и епиграми, разработва се еротичната поема, "галантната" проза, в

която се говори безгрижно и лекомислено. Тези творби се създават най-често от третостепенни автори с временно значение. Но известни мотиви, повлияни от този стил, разработват такива крупни творци като Волтер и Дидро, в противовес на схоластичния църковен морал.

В развитието на различните изкуства се говори и за други стилове, свързани с цели епохи или отделни направления и течения в културното развитие. Оформянето и утвърждаването на един или друг специфичен стил е конкретно-историческо явление, породено от ред социални, икономически и общокултурни предпоставки. В различните становища и характеристики на стила има едно обединяващо начало, свързано с представата за колоритното, специфичното и оригиналното, с представата за неповторимото и яркото, което се извисява над сивотата и еднообразието, над шаблона и сковаността. Богатството на стила винаги е във връзка с богатство на подбудите и на творческите подтици, винаги е във връзка с мощта и потенциалната съдържателност на дарбата, на цялостните граждански и лични позиции, на жизнения и художествен опит. Стилът повече се чувствува, отколкото може да се определи и посочи точно; особено осезателно се чувствува неговата липса. Затова основателно е изказването на един мислител: "Стилът не е нищо, но няма нищо без стил" (Риварол).

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ РЕАЛИЗЪМ

Социалистическият реализъм като творчески метод се разви бързо, утвърди се авторитетно и спечели обичта и признанието на милиони читатели по целия свят. Докато мнозина го отричаха, появиха се големи творци, които създадоха неувяхващи художествени ценности по принципите на този метод. Социалистическият реализъм се оказа най-пригоден, пълноценен и богат за претворяване на вълнуващите, сложни противоречия на съвременната епоха, на класовите конфликти от началото на века до днес. Социалистическият реализъм далече надхвърли рамките на творческото интерпретиране и се обогати, оформи се като мощно оръжие в борбата срещу ретроградите крепители на стария свят, срещу отживялото и гнилото. Толкова по-неприятен стана той на тези, срещу които беше насочен толкова повече се активизираха нападките срещу него. Но опитите да се отрече се оказаха и постоянно се оказват напразни. Принципите му са свързани пряко с комунистическата идеология, която е всепопеждаваща и дълбокоправдива. Творческият метод е израз на най-хубавите стремежи, на естетическите прозрения и търсения, които наблюдаваме в развитието на работническата класа - най-жизнената социална сила на днешното общество в целия свят.

Литературата и изкуството на социалистическия реализъм се развиват неотскоро. Това художествено творчество възниква още преди да грейнат пламъците на Великата октомврийска революция, преди да се установи съветска власт. Залповете на "Аврора" възвестиха на човечеството не само за създаването на едно ново политическо и икономическо устройство на красота и правда, но и за утвърждаването на ново изкуство, тясно свързано със съкровените помисли и идеали на

милиони обикновени хора. Революцията обогати и създаде възможност да се разгърне с голям размах това, което се беше вече зародило.

Необходимо е да изминат няколко десетилетия на бърби и търсения, на дискусии и твърчески стремежи, на ползотворна и практическа художествена работа, за да се изгради пълноценно и зряло истинският облик на социалистическия реализъм като творчески метод. Наистина названието се утвърждава през 30-години на настоящия век. Но в същност методът се оформя още в началото на века, а има и своите корени и предпоставки и преди това - в ред оригинални проявления на социалистическата литература през втората половина на миналия век. Социалистическият реализъм не възниква поради желанието или дори творческото намерение на отделни личности. Съвършено неправилно е твърдението на някои ревизионисти, че новияттворчески метод е създаден по изкуствен път, без да се е развил като самобитно, естествено необходимо и закономерно явление в културния живот на човечеството. Този нов творчески метод е закономерен резултат от прогресивното развитие на цялата човешка култура, на социално-икономическите и историческите отношения, обслужващи в последна сметка творчеството на духовни ценности. Оформянето и обогатяването на социалистическо-реалистическото творчество е продължителен и сложен процес. Преди да се набележат едни или други принципи, характерни за метода, вече има редица художествени факти, които процъфтяват спонтанно, плод на съзнателни творчески усилия на вдъхновени художници с еднакви интереси, любов и привързаност към делото на работническата класа, активно участие в нейните борби, комунистическа идеология, близки философски концепции, а всичко това несъмнено не може да се създаде чрез декрет или административни предписания. Социалистическият реализъм е качествено нов литературен метод, разкриващ възможност за осъществяване на

висши идейно-естетически постижения.

Всеки творчески процес, всяко културно завоевание е възможно само като продължение на многовековните търсения на човечеството, при използуване на традиционните достижения, постепенно разработвани и обогатявани. Нихилистичните опити да се отхвърля всичко завоювано до днес и да се гради върху празно пространство винаги са завършвали с пълен крах. Основната линия на комунистическото движение винаги е оценявала правилно значението на културните достижения през изминалите столетия. Самото марксистко-ленинско учение се оформя като синтез от пълноценни философски и социални концепции, преобразени рационално на качествено нова основа, целенасочени и осмислени с оглед на една по-конкретна значимост. Социалистическото изкуство черпи опит и знание от изкуството на класиците. Указанията на Ленин за отношението към културното наследство бяха мъдра принципна предпоставка, чрез която се тръгна към пълноценно овладяване на рационалната съдържателност в изкуството на миналото. В съвременното социалистическо общество се проявява уважение и задълбочен интерес към творческите завоевания на миналите обществени формации, към майсторството на големите писатели, създали вълнуващи прогресивни творби.

Връзката на социалистическия реализъм с класическото наследство се очертава в няколко насоки: от една страна, в приемствеността на прогресивните и революционните традиции, в стремежа да се претворяват най-характерните тенденции в обществото, от друга страна, в изучаване и творческо овладяване на художествените форми и способи; от трета страна - в отхвърляне на всичко, което е остаряло, реакционно непригодно, спъващо прогреса, както и в отрицание на изкуствената усложненост, на сивотата и елементарното съчинителство, на непълноценните форми, чрез които не се осъществява трайно

и живо въздействие. Класическото наследство е велик пример, изживян опит както за многобройните читатели-съвременници с нов светоглед, така и за художниците на словото.

Още първите писатели които създават ценни социалистическо-реалистични произведения, се учат творчески от художниците на миналото, в много отношения продължават техните традиции. Известни са ред изисквания на М. Горки, който с благодарност си припомня за благотворното въздействие на различни творби от руски, френски и други автори. Пролетариатът носител на новата социалистическа култура, с уважение се отнася към делото на прогресивните твърци, живели в предишни епохи. От техните творби той черпи сведения за правата на живота в миналите общества, за класовите борби и противоречия, за мечтите, преживяванията и търсенията на хората. В много произведения на отминалите епохи има само отделни пълноценни елементи, наред с много остарели, ограничени и неправилни схващания. Но дори и те често са интересни с оглед на съвременните ни разбирания за светогледното равнище през определена епоха, за трудностите и сковаващите прегради в човешкото развитие. Внимание заслужава майсторството на писателите от миналото, творческото им умение да пресъздават живи образи на хора, да виждат характерни детайли, да си служат с разнообразни композиционни и ритмични изразни форми. В произведенията на класиците виждаме честни и искрени усилия да се разкрие правдата на действителността или отделни страни на тази правда. И големите творци на миналото винаги в една или друга степен и форма са съумявали да долавят съществени моменти от закономерните стъпала на общественото развитие, от борбите на народа за светлина и щастие, въпреки известна светогледна едностранчивост, която днес се преценява от историческо гледище.

Решително неприемливи са вулгарно-социологичните и опростителски теории, които отричат или подценяват изкуството на миналото, като абсолютизират особеностите, свързани с

класовия произход на един или друг писател. Частични слабости не могат да затъмнят положителното и хубавото, трайното и непреходното, което наблюдаваме в много и много творби на предхождащите епохи. Класовите влияния се проявяват сложно и противоречиво, често те са съчетани с народностно отношение, с влияние от прогресивни обществени движения. Творческият метод има важно значение за превъзмогване на ред слабости от светогледно естество, тъй като в художественото произведение класовите и политическите идеи не се изразяват пряко, а се претворяват чрез сложна система от образи, повече или по-малко отразяващи страни от действителността. Реалистичният метод и други творчески методи създават възможност за пълноценно интерпретиране, въпреки скоравашото въздействие на класовите влияния.

Творците на изкуството и културата се отнасят подчертано положително към тези писатели от миналото, които в творбите си остро изобличават недъзите на класовото общество. Те доразвиват техните прогресивни традиции, за да разкрият убедително язвите на капитализма и империализма в съвременния етап от историческото развитие. В произведенията на социалистическия реализъм са синтезирани в една или друга степен и форма най-добрите тенденции на литературата от миналото. Социалистическият реализъм е в особена близка връзка с реализма и критическия реализъм. За създаването и формирането на социалистическия реализъм силно положително въздействие оказа творчеството на големите руски писатели Пушкин, Гогол, Толстой, Чехов и др., които в своите произведения разглеждаха наболели социални и политически проблеми и остро реагираха срещу несправедливостите в царска Русия, изразяваха дълбоко съчувствие към страданията на крепостното селячество и към мечтите на народа за свобода и щастие.

Художествено-образната система на социалистическия

реализъм има много общи черти с образния фонд на стария реализъм – с типичност на характерните при типични обстоятелства, с разкриване на правдиви детайли от действителността, според определението на Енгелс. Социалистическият реализъм използува най-ценното, най-положителното в художествените завоевания на реализма и критическия реализъм – при композиционното изграждане, при жанровия облик, при езиковите конструкции и пр., като способите не се преповтарят механично, а са в съответствие със съвременния духовен облик, със съвременното светоусещане. Акцентът на специфичната същност, която има социалистическият реализъм като творчески метод, е повече към идейните насоки, към съдържателния облик; затова при него са възможни и повече варианти в художествената система на изобразяването, повече форми на условното интерпретиране, на оригинални творчески решения, на естетически нюанси в пресъздаването. Често условността изпъква своеобразно, както е в много творби на Маяковски, Брехт, Н.Хикмет и др. В това отношение има различни стилови търсения и решения, очертават се няколко типа социалистическо-реалистични произведения. За първия и най-основен тип, който е преобладаващ, особено в белетристиката, е най-близка връзката със стария реализъм и неговата художествена система. Има и други стилови насоки, при които е характерна тясната връзка с романтизма. В творчеството на поети като Маяковски наблюдаваме различен тип на социалистическо-реалистично интерпретиране – при него не винаги се търси правдивостта на детайлите, използуват се драстично условни форми и конструкции, чрез които обаче пълноценно се отразява голямата правда на живота в духа на комунистическото разбиране за развитието на обществото. Стиловите различия, които наблюдаваме в социалистическия реализъм, не трябва да насочват към извод, че новият творчески метод няма самостоятелна и определена художествена система. Литературната история показва, че при повечето ли-

тературни направления в даден исторически момент специфичните особености на определен творчески метод най-ярко и характерно изпъкват в произведенията на отделни творци, най-типични представители на направлението. А в по-нататъшната художествена практика вече постепенно се наблюдават разнообразни промени, обогатявания или метаморфозни осъществявания. Всеки творчески метод се оформя в борба с друг. Социалистическият реализъм рязко се противопоставя на упадъчното буржоазно изкуство, на формализма и бездейността. Затова при него каквито и условни способи да се използуват, те винаги са целенасочени и осмислени, никога не се напуска здравата почва на съдържателното, идейно-пълноценното и обществено-активното творчество.

В своето развитие и формиране социалистическият реализъм се основава в известна степен на някои ценни постижения, създадени от литературните направления на класицизма и романтизма. Връзка с положителните завоевания на класицизма може да се открие в осмисленото и дълбоко мотивирано утвърждаване на чувството за дълг и привързаност към обществото, поставяно над личните човешки вълнения и изолираните в тесен кръг импулси, както и в строго обоснованата и съразмерно развиваща се структура на произведенията, винаги имащи предвид определена цел. В този случай влиянието на класицизма най-често не е пряко, а се налага по косвен път. Именно някои от най-съдържателните и убедителни принципи на класицизма, без абсурдни увлечения, са оказвали несъмнено влияние върху големи писатели реалисти и критически реалиста. Влияние е оказала и творческата практика на класицистите върху писателите реалисти при техните търсения на подход, чрез който биха се избягнали крайностите на романтизма. Първоначалното противодействие срещу крайните сковаващи правила на класицизма постепенно е довело до полюсна крайност, която

също се е нуждаела от уравновесяване чрез възвръщане към някои твърде категорично отхвърлени норми с частична рационална съдържателност. Въздействието на романтизма при оформянето на социалистическия реализъм е по-очевидно и по-пряко. То се чувствува най-определено при подчертаване на положителното и във възторженото утвърждаване на съвременния строй (при което се налага емоционална струя, предавана интимно и с топлота), както и при разкриване перспективата на бъдещото развитие, при показване на мечтите за утрешното обществено устройство.

Социалистическият реализъм е вземал и взема съдържателни елементи и от други творчески направления. Същевременно той е качествено различен от всички творчески методи на миналото. Но той обогатява и преобразява по нов начи особеностите на старата литература, не се задоволява с простото преповтаряне на вече известното. Проблемите се третират от съвършено различен светогледен аспект. Значение има и разработваната проблематика, която създава необходимост от нов начин на претворяване. Съществуваше такава теория, доскоро много популярна, според която в социалистическия реализъм се обединяват двата вече съществуващи метода - романтизмът и реализмът. При това обединяване, според теорията се преодолява ограничеността на старите методи, която се дължала на тяхното отделно съществуване - и толкоз. Това становище е погрешно. Социалистическият реализъм не е механичен сбор от вече известни в миналото художествено-идейни способи. Като използува елементи от старите методи, социалистическият реализъм същевременно придобива напълно различен облик. Той се оформя като оригинално и ново художествено-творческо явление в развитието на световната култура. Социалистическият реализъм овладява и творчески превъплъщава вече съществувалото, постига нов и цялостен вид съобраз-

но с новите обществено-икономически и културни условия, съобразно с новите идейни предпоставки.

В зависимост от обществените борби и противоречия, от културните насоки се появяват нови елементи, които бележат перспективите на утвърждаващото се, пътищата към бъдещето. Когато на историческата сцена се изявява пролетариатът като активна сила, този социален факт не остава без значение за изкуството. В произведенията на мнозина писатели реалисти от втората половина на миналия век се рисува животът на работниците, показва се мизерията им при експлоатацията, техните надежди, стихийните им и организирани борчески прояви против угнетителите. В подобни творби обикновено се изразява съчувствие към работническата класа, често с нотки на социален сантиментализъм. В повечето случаи авторите не разбират ролята на работническото движение, както и същността на обществените процеси през съответния етап. Те показват предимно някои външни факти, които възмущават тяхното искрено хуманно чувство. Писателите, които пристъпват към разработване на работническа тематика, без да имат комунистически светоглед, не разбират ролята на пролетариата като гробокопач на капитализма, нямат активно положително отношение към политическите борби на работническата класа. В най-добрите случаи те споделят съображения за необходимостта да се направят чрез взаимно съгласие някои социално-икономически подобрения, без да се засяга същността на строя. Явно е, че в принципните позиции на тези творци не се забелязват съществени качествени различия от позициите на другите писатели - критически реалисти. Несъмнено е обаче огромното прогресивно значение на техните творби, които често пъти обективно са силен удар против устоите на капитализма и в ред случаи подпомагат делото на работническата класа.

С възмъжаването на работническото движение се създават и организирани обществени сили, които направляват неговите стремежи. Великото учение на Маркс и Енгелс намира дълбок отзвук сред трудещите се от цял свят. То е мощно оръжие в ръцете на работническата класа. Марксистката теория за същността и развитието на обществените формации е богат ориентир, чрез който се прониква дълбоко във вътрешния смисъл на социалните явления. Писатели и поети,близки на работническите среди, започват да създават произведения за пролетарското движение, но вече като наблюдават действителността с едно ново съзнание - с високо съзнание на революционери-комунисти. Създават се нови произведения. В средата на XIX век в Англия, Франция и Германия под влияние на революционните борби и на революционния подем се правят първите опити в това отношение. По-късно се пишат и други литературни произведения със социалистическа насоченост. Широко популярни са вълнуващите революционни песни на Веерт. През 1871 г. Eужен Потие написва "Интернационалът", който се утвърди като химн на работническите комунистически партии. В края на миналото столетие в Русия също се създават пролетарски комунистически литературни произведения, които имат силно революционно въздействие.

В това творчество вече има нови елементи, забелязват се първите наченки на един нов художествен метод, който много по-късно бива наречен социалистически реализъм. Разбира се, в този начален период за цялостно формиране на метода не може да се говори. Несъмнено е, че ранната пролетарска поезия в чужбина и у нас е важна предпоставка за преминаване към ново, качествено различно творческо стъпало. В тази поезия обаче все още новите положителни елементи не са стабилизирани, не са узрели пълноценно, често са в съчетание и със стари естетически форми. Тук все още има само елементи на

социалистическия реализъм - в някои случаи по-големи, в други - по-малки. В пролетарското творчество социалистическият идеал често се прокламира твърде абстрактно, свързва се с етичните принципни и прогресивни идейни течения от миналото. В повечето случаи не се рисуват конкретни образи на борци-комунисти с индивидуално отсеняване; преобладава агитационно-пропагандният патос, който засяга външни страни от психиката на хората, предава лозунги. Победата на социализма в тези произведения не се представя като близка, непосредствена и реално осъществима по определен начин, защото тя все още е мечта. Своеобразен характер има и художествената форма на творбите. В много случаи се използуват алегорични образни съчетания с твърде отвлечен характер, но с ясен дидактичен елемент, често еднообразно употребявани.

Въпреки тези недостатъци, които са напълно обясними поради етапа, на който се намира тогава тази пионерска творческа дейност, пролетарската поезия изигра огромна роля за оформянето на новия творчески метод - социалистическия реализъм. За цялостно възникване на метода може да говорим в един по-късен период от развитието на пролетарското движение, когато особено силно се изостриха противоречията и стълкновенията между работническата класа и експлоататорите. В Русия формирането на социалистическия реализъм е свързано с третия пролетарски етап на руското революционно движение. Това е времето, когато марксистко-ленинската теория за обществото се съчетава с непосредствена революционна работа за коренно преустройство на обществото. Още от началото на настоящия век руската работническа класа е ръководена от боева, мощна партия, която при различни случаи вярно преценява политическата обстановка, поставя действени задачи. Силното революционно напрежение е един от факторите, които дават могъщ тласък за обогатяване и на изкуството. По това време буржоазното изкус-

тво все повече върви към криза, откъсва се от живота на хората, деградира. Създават се произведения, в които чрез отвлечена и префинена фразеология се изразяват упадъчни, песимистични, скептични настроения. Демократично настроени писатели се стремят правдиво да отразяват действителността. Те търсят път, без да могат да го намерят. Чувствува се остро необходимостта от ясен поглед за обществените явления, какъвто може да даде комунистическата идеология, марксическият подход.

Задачите на новото изкуство бяха поставени с гениална прозорливост и мъдрост от Владимир Илич Ленин. "Литературното дело - пише той през 1905 г. в статията си "Партийна организация и партийна литература" - трябва да стане част от общопролетарското дело, "колелце и винтче" от единния велик социалдемократически механизъм, привеждан в движение от целия съзнателен авангард на цялата работническа класа. Литературното дело трябва да стане съставна част от организираната планомерна, единна социалдемократическа партийна работа". Ленин изтъква, че в класовото общество е невъзможно да се работи и твори независимо, изолирано. Насочеността на културата е във връзка с класовите тенденции. Докато идеологията на буржоазните писатели е лицемерно замаскирана, Ленин изисква от писателите и художниците, които вървят с народа, открита революционна партийност като висш израз на идейността. Той посочва, че социалистическата идейност трябва да се съчетава с висока художественост, при по-голям простор на индивидуалните склонности и инициативи, на мисълта и фантазията, на формата и съдържанието.

Принципите, развити от Ленин, дават могъщ тласък за укрепването на социалистическото изкуство. Комунистическият светоглед помогна на писателите да проникнат в същността на обществените явления, да разберат закономерностите и пътищата на новото, дълбоката вътрешна значимост на класовите кон-

флинти. Те виждат това, което писателите критически реалисти не схващат задълбочено и пълно. Революционната обстановка в Русия в началото на настоящия век благоприятствува за тясно свързване на писателите-комунисти с борбите на работническата класа. За създаване на новия творчески метод огромна роля изигра творческата дейност на Максим Горки. В неговите творби и особено в романа "Майка" за пръв път в историята на литературата бяха показани по нов начин борбите на работническата класа, организирана от социал-демократическата партия. Писателят с ясно разбиране отстоява партийните позиции. Романът "Майка" е пропит от социалистическа романтика, проникнат е от мечтите за светлото бъдеще, за комунистическото утре. Картината на революционните борби се разкрива чрез жизнени и пълнокръвни образи на работници-комунисти. Положителните герои са представени в настъпателна позиция - те с твърда сила и увереност се противопоставят на експлоатацията и политическото безправие. Авторът спира вниманието си преди всичко на Павел Власов и Пелагия Ниловна. С психологическо умение се разкриват съкровените преживявания и вълнения на работниците, постепенното им развитие и израстване като борци. В романа се рисува обликът на партийния колектив, при това изобразен в непосредствена близост с живота на трудовите хора. Романът "Майка" е изпълнен с хуманност, с бодрост и слънчев оптимизъм. От всеки ред на произведението се излъчва вярата на писателя в пълната победа на социализма, в изграждането на новия справедлив строй, който ще сломи експлоататорското капиталистическо общество. Романът "Майка" е новаторско произведение, написано с ярки оригинални средства, с нов творчески метод, вече напълно оформен - метода на социалистическия реализъм. С творчеството на М.Горки се открива нов етап в развитието на руското и световното изкуство.

Социалистическо-реалистическата литература е новаторска по съдържание, по идеи, по форми. В нея се разкриват нови

съвременни проблеми, непознати в литературната тематика до днес, използуват се разнообразни способи, които пълно съответствуват на новото съдържание.

Общото определение на новаторския социалистически метод в изкуството, неговите главни принципи се формулират през 1934 г. на Първия конгрес на съветските писатели. Разцъфтял в Русия и Съветския съюз, страната, където за пръв път в историята на човечеството се ликвидира с експлоататорската капиталистическа система и се изгражда социализмът и комунизмът, новият творчески метод оказва огромно влияние и в другите страни. Много и много писатели от различни народи създават произведения, пропити с комунистически дух, с марксистко-ленински идеи. Творчеството на Пабло Неруда, Назъм Хикмет и др. красноречиво говори за това. Извънредно много се извиси авторитетът на социалистическо-реалистическото изкуство.

Какво по-точно представлява социалистическият реализъм?

Той е творчески метод - нов, качествено различен от старите методи в литературата и изкуството.

Както за всеки друг метод, така и за социалистическия реализъм са характерни определени светогледни и естетически принципи, които дават представа за същността му. Идейно-философска основа на новия творчески метод е марксистко-ленинската научна теория, диалектическият и историческият материализъм. Главните особености на социалистическия реализъм, които го отличават съществено от стария реализъм, възникват благодарение на два основни фактора: от една страна, влияние оказва новата действителност - обект на отражение и в периода на борбата против капитализма, и в периода на самото изграждане на социализма и комунизма; от друга страна, важно значение има новото социалистическо съзнание на творците, техният светоглед. Писателите и художниците из-

хождат от комунистически позиции, те се стремят да възпитават в дух на комунизъм, да създават нови етични норми в живота. Социалистическият реализъм се оформя като пълноценен творчески метод на съвършено нова идеологическа основа. Писателите овладяват научен марксистко-ленински светоглед, чрез който съзнателно и проникновено се насочват към претворяване на действителността.

Диалектическият и историческият материализъм са ръководна основа на новия художествен метод. Те са в същността му, но същевременно не са тъждествени с нея. Философските и обществено-икономическите принципи не може пряко, механично да се пренасят и в художествената литература. Тя има специфични закони, по които се изгражда и социалистическо-реалистическото творчество. В нея идейните концепции се предават чрез сложни художествени образи, често чрез намеци и тънки отсенки, далечни напомняния, дълбок подтекст. В литературата дори когато се дават преки идеологически постановки, те са допълнителен материал към основните метафорично-образни внушения, към емоционално-мисловната образна система. Не може да се постави знак на равенство между философско-политическия метод и творческия метод – те може да имат близки и сходни черти, но се и различават съществено поради специфичния облик на художествената същност като едно духовно проявление, разкриващо с богати образи индивидуални особености.

Методът на социалистическия реализъм не е сковаваща категория, той не ограничава възможностите на творците, не унифицира техните прояви. Неубедителни са някои разпространявани доскоро възгледи, според които социалистическият реализъм е стил – еднакво задължителен за всички творци. Социалистическият реализъм не е стил, а е основен господствуващ метод на съветската литература, както и на литературата в другите социалистически страни. В рамките на този метод са

възможни много най-различни стилове. При разпространението на новия творчески метод в различни страни на света се очертаха някои различия, които са свързани със специфичните национални особености и с конкретните традиции и условия. В капиталистическите страни произведенията на социалистическия реализъм имат по-особен облик, тъй като там творческото окръжение е различно, влияние оказват оформените вкусове, изискванията на читателската публика, трудните условия за издаване на произведенията, липсата на демократични свободи. Но независимо от тези различия основните особености на метода изпъкват като преобладаващи и в една или друга степен се запазват. В тези случаи винаги трябва да търсим общите тенденции, основното, преобладаващото, характерното. Частичните отклонения на могат да променят правилото.

Най-съществените особености на социалистическия реализъм са формулирани синтезирано и изразително в приветствието на ЦК на КПСС до Втория конгрес на съветските писатели: "Социалистическият реализъм - се казва в приветствието - изисква от художника правдиво, исторически конкретно изобразяване на действителността в нейното революционно развитие. Да осъществиш задачите на социалистическия реализъм - това значи да обладаваш дълбоки знания за истинския живот на хората, за техните чувства и мисли, да проявиш проникновено разбиране за техните преживявания и умение да се изобрази това в увлекателно-сполучлива форма, достойна за действителните образи на реалистичната литература - и всичко това трябва да се даде с необходимото разбиране за великата борба на работническата класа и на целия съветски народ за по-нататъшното укрепване на създаденото в нашата страна социалистическо общество, за победата на комунизма".

Социалистическият реализъм има много различни особености, но те не бива да се схващат като догматични и закостенели веднаж завинаги дадени правила, които се отнасят по

еднакъв начин за всички случаи. Разнообразието на истинското изкуство е голямо и необозримо.Понякога преобладават едни елементи, понякога-други. Съобразно с творческия замисъл на писателите използуват се най-разнообразни форми и съчетания Социалистическият реализъм създава най-благоприятни възможности за това. Този метод изисква висока художественост и новаторство, разгръщане на разнообразни форми и стилове. Без дълбоко естетическо осмисляне, без оригинално, вдъхновено изграждане не е възможно истинско положително въздействие, не е възможно да се създадат ценни произведения с трайно значение.

Правдивото, съдържателно и целенасочено отразяване на живота е същност на всяко реалистическо изкуство. То лежи и в основата на социалистическия реализъм. Художниците, които творят с този метод, разкриват правдата. Но истинската правда не се схваща лесно. Тя не винаги е свързана с външните очертания на явленията, с видимите им форми. Нужно е да се прониква в същността на нещата, в тухния вътрешен смисъл. Известно е изказването на Енгелс за реализма - че при него се изобраз'яват типични характери в типични обстоятелства. Това определение се отнася напълно и за социалистическия реализъм. Писателите социалистически реалисти показват вътрешната логика на събитията, разкриват историческия им смисъл, и то чрез конкретно-сетивни художествени образи. Произведенията им са истински демократични. Те изразяват стремежите на трудещите се, преживяванията и идеалите им, борбите и надеждите им. Героите на социалистическо-реалистическата литература са предимно обикновени хора от народа - борци и строители.

С демократизъм е проникнато например творчеството на Михаил Шолохов, създал крупни творби за съветската епоха. Неговият роман "Тихият дон" е епопея на гражданската война, на революционните промени в съветската страна. В това голямо произведение са показани различни жизнени съдби, показан е

и трудният път на личността, която не е намерила мястото си в борбата на двата непримирими лагера, която се люшка и търси изход. Положението на главния герой Григорий Мелехов е трагично и вълнуващо. Трагично е, защото героят се е откъснал от народа си, не вижда правилния път на неговото бъдещо благоденствие, във вихъра на революцията се люшка, нарежда се и при враговете и претърпява крах в края на романа. Вълнуващо е, защото личността на героя има редица положителни качества, които не му позволяват да се свърже изцяло с реакционния лагер, а постепенно го отчуждават от него. Така героят е типичен в конкретната обществено-историческа обстановка, която се рисува. Със забележително художествено майсторство М.Шолохов показва картини от народния живот, специфични битови особености и прояви, разкрива психиката на народа. В "Тихия Дон" с лиризъм и топлота са изобразени и живописни пейзажи.

Повечето от произведенията на социалистическия реализъм са свързани с важни обществени събития и промени, със съдбоносни в развитието на народа моменти. Но произведенията не са проста илюстрация на историческите събития. Жизнените отношения намират художествено превъплъщение. Затова от книгите на писателите социалистически реалисти лъха правдата на живота. Социалистическият реализъм изисква от творците да отразяват действителността в нейното революционно развитие. Изкуството не може да бъде откъснато от практиката, от преустройството на живота, от революционната борба на работническата класа. Тук важно значение има подходът на художниците, които трябва да вникнат добре в същността на реалните противоречия, да виждат борбата между старите сили и новото, развитието на обществените форми. В социалистическо-реалистическите произведения правдиво се изобразява историческият път на народните маси, ролята им за развитието на обществото. За пръв път в историята на литературата народът се представя

като действителен творец, като последователен и непреклонен борец против потисничеството и експлоатацията. В изкуството на социалистическия реализъм творците убедително и живо, художествено и пълноценно показват революционното съзнание и сплотеността на народните маси. "Железния поток" на Серафимович разкрива как стихийната сила на народа през гражданската война се превръща в непобедима революционна мощ. В това произведение особено ярко е представено единството на народа, упоритата борба за преобразяване на обществото.

Социалистическият реализъм изисква от писателите и от всички творци определена и ясна политическа насоченост. Литературата и изкуството на социалистическия реализъм са ярко партийни. Творците открито стоят на комунистически позиции, страстно воюват за отстояването им, съзнателно се борят против враговете. В монументалните образи на Максим Горки, в огнената поезия на Маяковски, в широките епични платна на М.Шолохов, Ал.Толстой, Ал.Фадеев, К.Федин и други съветски писатели тези качества се проявяват вдъхновено и пълно. В нашата литература с голяма идейна сила и с оригинален облик са творбите на Хр.Смирненски, Гео Милев, Н.Вапцаров, Хр.Радевски, Г.Караславов, Д.Димов, Ем.Станев, А.Гуляшки, Мл.Исаев, В.Андреев, Г.Джагаров и много други. В най-добрите произведения на социалистическия реализъм комунистическата партийност се изявява не примитивно и бедно, а намира израз в оригинални форми, които пълно съответствуват на новото съдържание. С революционен устрем са изпълнени повечето от стихотворенията и поемите на Маяковски. С трепетни слова, с твърда интонация, с напрегнат ритъм е изградено стихотворението "Ляв марш". Поетът изразява несъкрушима увереност, че "комуната не ще бъде победена",че съветският народ ще се справи с коварните империалисти-интервенти. И тук, както и в цялото си творчество Маяковски е вдъхновен родолюбец. Той

прославя родината си не само с настоящето й, но и с бъдещето, прославя я като пролет на човечеството, родена в труда и боевете. Поетът съзнателно си поставя за цел да свърже творчеството си с политиката, с актуалните задачи, набелязани от Партията. В поемите си "150 000 000", "Ленин", "Хубаво" той възторжено утвърждава величествените постижения на съветската власт. От стиховете му лъха дълбок завладяващ социалистически оптимизъм. Творчеството на Вл.Маяковски е истински пример за социалистическо-реалистическа поезия. То е ярко опровержение на твърденията, че новият творчески метод сковавал индивидуалните сили на таланта, не давал възможност да се разгърнат оригинални художествени форми и разнообразни похвати. Новаторството на големия съветски поет, способността му да намира убедителна изразност, свежият и ударен език, интонационно разнообразният тонически стих са най-доброто доказателство, че истинската партийност ни най-малко не ограничава творците в техните търсения и индивидуални домогвания, в усъвършенствуването и художественото майсторство.

В най-добрите произведения на съвременната българска литература е преодолян схематизмът, при който комунистът се представя все по един и същ начин, избегнати са декларативността и наивната идеализация. Вълнуващо произведение на социалистическия реализъм е романът "Тютюн" от Димитър Димов. В него залезът на буржоазните отношения, крушението на капиталистическите идеали се предава от комунистически позиции. Образите на героите са сложни и многостранно изградени. В "Иван Кондарев" на Емилиян Станев правдиво се рисува епохата в началото на 20-те години на настоящия век, подготовката на Септемврийското въстание и неговото избухване. Разкрити са галерия от вълнуващи образи. От позициите на комунистическата партийност отразява революционното минало на нашата партия и Георги Караславов в многотомния си роман "Обикновени хора". Творбата е замислена като широка панора-

ма на десетилетните героични борби на българския народ под ръководството на Комунистическата партия. Значителни постижения има и нашата социалистическо-реалистическа лирика. В стихотворенията на Веселин Андреев е предадена героиката на антифашистката борба, звучи победният химн на нейния завършек.

Принципът за комунистическата партийност на литературата и изкуството изпъква като първостепенен по своето значение в цялостната идейнотворческа система на социалистическия реализъм. Той се проявява в най-различни насоки и форми – от една страна, произведенията на писателите воюват за утвърждаване на придобивките в строителството на социализма и комунизма, в отричането на всичко старо и закостеняло, което пречи на развитието; от друга страна, партийно отношение се показва в преценката на културните завоевания от миналите епохи, в изтъкване на прогресивното и пълноценното, в отхвърляне на упадъчното и реакционното; най-после партийността се изявява особено определено в безкомпромисната борба срещу съвременната реакционна идеология. Партийността обаче не означава сухо, голо, непосредствено да се изразяват политическите тезиси, да се дават идейни постановки в публицистичен стил. Социалистическият реализъм изисква да се създават правдиви, жизнени и ярки художествени образи, в които убедително, емоционално, с разнообразни средства и способи да се разкриват възгледите на художника, като същевременно се прави социално-класова и естетическа оценка на изобразяваното. Писателите социалистически реалисти благодарение на своя комунистически светоглед и на метода си с остър поглед разкриват противоречията в живота, закономерностите на развитието, типичното. Комунистическата идеология създава възможност да се отразява най-пълноценно правдата на живота. Интересите на работническата класа съвпадат с обективния развой на човешкото общество. Именно затова Комунистическата партия открито провъзгласява своите стремежи и цели, своите принципи. Социалистическото изкуст-

во е проникнато от комунистическа партийност, в него се разкрива обективната правда на живота.

И навсякъде в центъра на вниманието е човекът – твърд и непреклонен борец и творец. Произведенията на социалистическия реализъм са пропити от истински хуманизъм. Той не е абстрактен, а пряко свързан със задачите на социалистическото строителство, с борбата за мир и социално щастие. Социалистическият хуманизъм отрича каквото и да е примирение със злото, със социалната несправедливост, той утвърждава необходимостта от борба за по-хубав живот, за нов идейно-естетически идеал. Социалистическият хуманизъм също така предполага не само любов към истинските хора, към творците на блага и борците за нов живот, но и омраза към реакционерите. Ето тези принципи на новия хуманизъм са неотлъчно свързани с облика на новото изкуство, те се претворяват в художествени образи.

Социалистическо-реалистическата литература създава нов тип положителен герой. Това е човек, който преобразява живота на нови комунистически начала; това е борец и строител на комунизма, неуморим труженик, който претворява своите възвишени идеали в действителността. Литературата на социалистическия реализъм с голяма пълнота показва величието на хората в труда, героиката на труда, неговия патос. Величието на труда изпъква най-ясно, когато художествено убедително се представят живи човешки отношения, мечти и прояви. Творческите дела на новата положителна личност са благодарна тема на съвременната литература. Социалистическият реализъм изисква преди всичко утвърждаване на новото, на положителното, на светлото в съвременното общество. Но не бива да се прави извод, че трябва да се идеализират хората, неизменно да се представят в повърхностно розова светлина, да се украсяват изкуствено. Тук са неуместни всякакви пред-

намерени рецепти. Несполучливи са и опитите на някои автори да създават образ на положителен герой чрез изкуствено "уравновесяване", чрез нагласяване на положителните и отрицателните черти. Към опростителство тласка и теорията, според която положителният герой на всяка цена трябва да има някакви слабости или колебания, за да бъде убедителен и жив. Социалистическият реализъм изисква да се наблюдава животът и в произведенията да се предава жизненото многообразие. Безспорно при изграждане на образите творческата измислица играе значителна роля, но тя не е възможна без жизнена първооснова, без житейски опит, без многостранни наблюдения от различни среди и групи на действителността. Основно изискване при изобразяване на положителния герой в произведенията на социалистическия реализъм, което винаги се поставя, е да се обрисува той в неразделно единство с колектива, с идеалите на народа. Той въплъщава най-добрите черти на хората в социалистическото общество, води последователна борба с недостатъците и преживелиците от миналото. Положителният герой - това е най-добрият представител на социалистическото общество или на отделна обществена категория. Чрез неговия образ се предават устремите, разбиранията . и интересите на много трудещи се. В най-добрите произведения на социалистическия реализъм той се представя от художника живо, ярко, убедително, психологически правдиво, в богатството на неговите преживявания и прояви.

В социалистическото общество интересите на партията, на народа и на държавата се намират в единство. Изкуството на социалистическия реализъм е партийно, но същевременно е и народностно. Понятието комунистическа партийност не бива да се разбира стеснено, то не се насочва към определени теми, а има много по-широк смисъл. При социалистическия реализъм комунистическата партийност е в тясна връзка с народността. Принципът за народността е известен от прогресивното изкуст-

во на миналото и особено от руското изкуство на XIX в. Обаче приемствеността и в този случай не е механична. При социалистическото изкуство народността има и нови черти, които не са възможни в класовото общество. Критерий за народността е комунистическата идейност, създаваща основа за правдиво претворяване, за правдиво разкриване противоречията в действителността, за показване на революционното развитие. Народността при социалистическия реализъм се оформя върху основата на социалистическия хуманизъм и патриотизъм. Тук особено ярко проличава неразривната връзка между отделните компоненти на социалистическо-реалистическото изкуство. То е народностно, преди всичко защото се твори от народа, в него е обрисуван народният живот, то служи на обществото. Произведенията на социалистическия реализъм са народностни, защото формата им е висикохудожествена и същевременно - достъпна, разбираема, логично изградена, не се постига чрез усложнени ефектни и абстракни съчетания. Народността е присъща на социалистическо-реалистическото изкуство още в периода на борбата против капитализма. Произведенията на големите наши поети Хр.Смирненски и Н.Вапцаров са истински израз на нова социалистическа народност. Те са израз на идеите и стремежите на работническата класа, която най-добре защитава интересите на трудещите се. Освен това в творбите на писателите социалистически реалисти се наблюдават в една или друга степен и елементи на националната специфика - отразени са нашият роден бит, природата в страната ни, културата, традициите, обичаите, народностния дух, качествата на българина - и всичко се предава чрез съчетанията и особените форми на българския език. Народностният характер на социалистическо-реалистическата литература се проявява и когато се изобразяват враговете, правдиво се разкрива реакционният им облик, показва се народното отношение към тях.

Социалистическият реализъм е чужд на всяко натуралистично безкрило и бездушно правдоподобие. Присъщи са му дълбоката развълнуваност, вътрешното горене, революционният патос, светлите мечти, богатството на вижданията, основаващи се на зрял и мъдър жизнен опит. Възходящото обективно развитие се предава най-силно и внушително чрез героично-романтичен патос. В произведенията на съвременните писатели, художници, музиканти, се разкрива величието на прогресивното, показват се стремежите и идеалите на новите хора. Изкуството на социалистическия реализъм е изпълнено с революционна романтика.

Ленин посочва, че важно качество на комунистите е да мечтаят, да отправят поглед далеч в бъдещето, без да се откъсват обаче от реалната почва на съвременната действителност. В книгата "Какво да се прави" той цитира Писарев, който говори за мечтите на хората. Ленин изтъква, че способността на човека да мечтае, да изпреварва в съзнанието си времето и да вижда във въображението си плода на своя труд е един могъщ стимул, който подтиква към уморителна и дълга работа в областта на науката, изкуството или практическата дейност. Не случайно и Горки характеризира Владимир Илич Ленин като човек, който умее да вижда настоящето от гледище на бъдещето, разбира ясно пътищата, които насочват към бъдещето. В това Горки вижда преди всичко неговата сила.

В миналото също има много творби с романтични тенденции; в повечето от тях се забелязва противоречие между идеалите на художника и реалната действителност, разочарование от средата, която заобикаля твореца. Дори прогресивните романтици не са имали напълно ясни социални концепции. Мечтите на реакционните романтици са насочвали към старото, към назадничавото или пък към твърде неясно бъдеще, при това без жива връзка с настоящето, без познаване на обществените закони.

Произведенията на писателите социалистически реалисти са романтично целеустремени, изпълнени са с вяра в победата и с прозрение за смисъла на борбата, за пътищата, по които ще се осъществят набелязаните цели. Погледът отправен към бъдещето, ни дава възможност по-добре да разберем и опознаем миналите епохи и съвременността.

В произведенията на писателите социалистически реалисти има ясно разбиране за насоката на общественото развитие, за бъдещата, "третата действителност" (по израза на Горки). Правилното отношение към перспективата има важно значение. За цялото ни днешно изкуство, най-общо казано, това е борбата за утвърждаване на социализма и комунизма. Но във всяко отделно произведение има и конкретна перспектива, която е свързана с показаните образи, събития и взаимоотношения. В някои произведения обаче се допускаха и се допускат неправилни увлечения. Понякога се дава такава перспектива която не произтича от рисуваните образи и отношения. Забелязва се логическа непоследователност, бързо преминаване от конкретно реалното към това което ще стане реално. По такъв начин често и перспективата се представя като нещо, което до голяма степен е осъществено, действителността се лакира.

Пример за такова отстъпление от изискванията на метода на социалистическия реализъм е романът на С.Бабаевски "Светлина над земята", а също и филмът "Кубански казаци" - произведения, особено пропагандирани през годините на култа към личността.

В произведенията на социалистическия реализъм се рисуват нови положителни образи, изобразява се красивото, светлото и величавото в живота. Ала това съвсем не значи, че той само утвърждава. Неубедително е становището, че по това социалистическият реализъм се отличава от стария критически реализъм. Раждането на новия комунистически свят може да се

разкрие вдъхновено само ако се покаже убедително борбата му с реакционното, застарялото, ретроградното, ако се изобличи остро влиянието на старите традиции, на отживелиците в бита и съзнанието на някои хора. В нашето съвременно общество все още има слабости, забелязват се неантигонистически противоречия. Съществуват отрицателни тенденции, които са пречка в настъпателния ни развой. Отрицателното в действителността се отстранява чрез организираните, целенасочени усилия на цялото съзнателно общество и това става без специални конфликти. Но не ще и съмнение, че има жизнени конфликти. Капиталистическите отживелици в съзнанието и проявите на много хора все още оказват влияние, особено сред някои среди. Методът на социалистическия реализъм не изисква да се прикриват тези недостатъци. Напротив - необходимо е те да се изобличават и безкомпромисно да се воюва срещу ретроградната заслепеност на догматиците, срещу лицемерието на еснафите, срещу бюрократизма и кариеризма. Нужно е да се води борба за създаване на висок личен морал, да се унищожават проявите на угодничеството, самодоволството и ламтежа за лични облаги, да се критикува остро назадничавато и гнилото. В такъв случай не бива да се счита, че това е нетипично, че се отрича цяла обществена категория - отричат се неприемливи прояви, показва се характерното за дадена среда, която е повлияна от буржоазната идеология и морал.

И разбира се, много важно е от какви позиции се отправя критика, за да не се стигне до очерняне на съвременната действителност, до пресилване, до хиперболизиране на отрицателното и назадничавото. При подобни примери се създава песимистично или скептично отношение и това е несъвместимо с новия дух на съвременната култура. Критицизмът на социалистическия реализъм има съвършено нов облик. Той изисква изобличаване на старото от позициите на новото, хубавото,

достойното, което се утвърждава. Пример за такава сатирична литература са сценичните творби на Маяковски - "Баня" и "Дървеница". В тях авторът остро и язвително критикува слабостите, осмива бюрократите и приспособленците. Средствата му са сложни и оригинални. Той не прикрива нищо. Въпреки това общото впечатление е, че те насочват към светлото, към утвърждаване на новото. Ние виждаме творческия патос на колектива, вдъхновената борба на съветските хора, които строят социализма и същевременно воюват против еснафството и изостаналостта. Чувствуваме и вярата на автора в победата на новото и положителното.

Партията призовава да се създават произведения с голяма идейна внушителност, които да разкриват цял свят от идеи и концепции, да въздействуват силно. Тя направлява, ръководи, учи творците на изкуството, отклонява ги от погрешни стъпки, помага да зазвучи в техните творби с пълна сила идейното богатство, красотата на съвременния живот. Партията не е безразлична към изкуството, което се създава. Без да се меси в творческия процес на писателите и художниците, в тяхната специфична лаборатория, в художествените търсения, партията дава общите насоки, старае се да осигури здрава идейна база за създаването на творбите. По такъв начин изкуството на социалистическия реализъм става богато и съдържателно, отразява правдиво живота. Разбира се, партийното ръководство в литературата няма нищо общо с грубото вмешателство, дребнавото опекунство и администрирането. Партията решително се противопостави на неправилните методи на ръководство, при които изкуството невежествено се нивелираше и принизяваше. В последните години напълно са възстановени ленинските принципи за развитието на изкуството. В ред авторитетни партийни документи се дава израз на непрекъснатата грижа на партията за творчеството на творците, воюва се

срещу реакционната буржоазна идеология, издига се високо класово-партийният критерий при оценяване на художествените явления. Партията призовава творците на словото да бъдат близко до народа си, да пресъздават живота на работническата класа, да изобличават старото и ретроградното, да воюват за повишаване на литературното качество. ЦК на КПСС и ЦК на БКП, както и централните комитети на другите комунистически партии винаги навреме са се откликвали по актуалните възлови проблеми на литературата и изкуството, от които зависи по-нататъшното благоприятно развитие. Партийността и идейният патос в творбите на писателите социалистически реалисти, както и пряката връзка с партийната политика ни най-малко не ограничават творческата свобода и индивидуалните търсения. Практиката показва, че истински свободни са писателите, художниците, музикантите на Съветския съюз, както и на другите социалистически страни, защото творят в съответствие с народните стремежи и с политическите задачи, полезни за тяхната родина. Използуват се най-различни стилове и форми, постига се високо художествено майсторство. Както хубаво изрази това големият съветски писател Михаил Шолохов - творците пишат по поръка на своите сърца, а сърцата им принадлежат на партията и на народа.

Враговете на социализма отправят упреци към социалистическо-реалистическата литература, че тя била едноцветна и еднозвучна, че се забелязвало еднообразие в тона и идейното съдържание, в чувствата и тематиката. Но това не се отнася за истинските произведения на социалистическия реализъм. В тях има най-разнообразно звучение, използуват се различни емоционални багри - тъжни и весели, мрачни и бодри, трагични и комични, язвителни и утвърждаващо-оптимистични, трагикомични. Тези багри се предават в най-разнообразни форми, отсенки и съчетания.Партията води остра борба против схематизма на някои съвременни произведения на изкуството, в

които действителността се обеднява всичко се предава еднолинейно и лековато. Тя води борба против примитива на сивите, повърхностни произведения, които се пишат от някои автори. Това не са произведения на социалистическия реализъм, каквито и идеи да са предадени в тях, каквото и благородно намерение да е имал писателят. Не може да се преповтарят едни и същи познати способи, шаблонно и бедно да се обрисува действителността. Нужно е проникновено, психологически правдиво и задълбочено изграждане на образите, емоционално вживяване, мъдро наблюдение над живота.

Социалистическо-реалистическата литература има голямо влияние сред трудещите се, тя ги възпитава, учи ги, посочва им как да се трудят и борят, как да се извисяват нравствено и политически. Тя създава до голяма степен новата душевност на днешния човек. Тя го насочва правилно, показва му кодекса на комунистическата нравственост. Разбира се, това съвсем не става по пътя на голата дидактика, чрез повърхностни поучения, а чрез живата правда на художествените образи. Така се подготвя морално-психологическата база на комунизма.

Творците-комунисти ни отвориха очите за много неща, показаха на много хора истината на комунистическите идеи. При живителните лъчи на свободата днес по-силно чувствуваме вдъхновените идеи на социалистическо-реалистическото изкуство, по-близки и скъпи са ни те.

СЪДЪРЖАНИЕ